

I den mørke kjernen

Skam som narrativ drivkraft og sjangerkonvensjon i J. M. Coetzees Boyhood, Youth og Summertime

Birgitte Gustava Røthe Bjørnøy



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske
språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

15/11-2012

© Birgitte Gustava Røthe Bjørnøy

2012

I den mørke kjernen

Birgitte Gustava Røthe Bjørnøy

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

II

Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg temaet skam i J. M. Coetzees *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*. I den første delen foretar jeg en nærlesning av verkene hvor jeg diskuterer skam som en narrativ drivkraft, det vil si hvordan skammen er et sentralt element i fortellingenes utvikling. I *Boyhood* og *Youth* er Johns skam først og fremst knyttet til en kolonialistisk diskurs som preger hans tanker om egen identitet og verdi. Jeg belyser dette begrepet via Edward Saids orientalismebegrep og Abdul R. Janmohameds teori om den manikeiske allegori. Begge disse teoretiske perspektivene fanger opp ideen om en dikotomisk inndeling mellom koloniherrer og kolonisert, hvor de koloniserte betraktes som underlegne i forhold til koloniherrene. I *Summertime* har John frigjort seg fra den kolonialistiske ideologiens grep, han skammer seg ikke lenger over å være underlegen. Tilbake i Sør-Afrika etter sitt utenlandsopphold, skammer han seg derimot over den overlegne posisjonen han blir plassert i som hvit sørafrikaner under apartheid og over sin etniske tilknytning til afrikaanerne. Skammen over afrikaaneridentiteten går igjen i alle selvfremstillingene, og jeg diskuterer denne skammen med utgangspunkt i Jeff MacMahans begrep om kollektiv skam. I oppgavens andre del analyserer jeg trilogien ut i fra et sjangerperspektiv. Her trekker jeg inn to sentrale tekster i bekjennelsessjangeren, Augustins *Confessiones* og Jean-Jacques Rousseaus *Les Confessions*, for å vise hva som skjer når Coetzee henholdsvis bryter og følger sjangerkonvensjonene disse tekstene har bidratt til å etablere. Her introduserer jeg begrepet ”sannhetseffekt” for å forklare effekten som oppnås når Coetzee skriver om skam. Begrepet ”postkoloniale bekjennelser” er også mitt eget, og jeg lanserer dette begrepet for å undersøke verkene i forhold til skammen som finnes i de koloniale strukturene. Her baserer jeg meg på Jean-Paul Sartres idé om at skam forutsetter en objektsposisjon, og følger Timothy Bewes’ og Frantz Fanons videreutvikling av denne teorien i en postkolonial kontekst. Jeg finner at Coetzee fremhever sin skam ved å plassere seg selv i en objektsposisjon, og at han gjennom denne strategien kritiserer den kolonialistiske diskursen som opprettholder et verdihierarki for å kunne utøve makt. I *Boyhood*, *Youth* og *Summertime* er det kolonialistiske verdisystemet synlig både gjennom forholdet mellom Vesten og Sør-Afrika og i apartheidregimets ideologi. Jeg viser hvordan selvfremstillingene fungerer som en kritikk av disse verdisystemene, både i deres innhold og form.

Forord

“Whoever wants to understand the poet must visit the poet’s country”¹

Da jeg for første gang besøkte Sør-Afrika var jeg 18 år. Landet hadde vært styrt av ANC i 11 år, men var fortsatt sterkt preget av nasjonalistpartiets apartheid. Sammen med mitt store norsk-sørafrikanske reisefølge fikk jeg besøke noen av Johannesburgs rike familier, som hadde piggråd og egne sikkerhetsvakter til å beskytte deres eiendom. Enkelte av disse familiene bodde få mil unna Soweto – landets største township. Der bor 1,3 millioner sørafrikanere under betydelig mer kummerlige forhold. Da vi besøkte byområdet sørvest for Johannesburg fikk vi blant annet en guidet tur i Nelson Mandelas gamle hus. Huset var etter norsk standard lite og slitent, men likevel et av Sowetos fineste bygninger.

For et år siden var jeg tilbake i landet, denne gang i Cape Town. Det slo meg at de ekstreme classeskillene ikke var mindre tydelige, da vi på under en halvtimes biltur kunne passere både slumområdet Cape Flats med sine blikkskur og fasjonable Sea Point med sine godt beskyttede villaer med tilhørende svømmebasseng.

Samtidig fikk jeg oppleve et landskap som jeg verken før eller senere har sett maken til. I Sør-Afrika finnes både ørkener, semiørkener, fjellområder og frodige skogsområder. På vei til strekningen kjent som the Garden Route passerte vi Worcester, der J. M. Coetzee vokste opp. Da ble jeg minnet på epigrafen i *Youth*. Jeg tror Goethe hadde rett – å ha sett det geografiske og politiske landskapet forfatteren kommer fra, hjelper på forståelsen av hans litteratur.

Jeg vil derfor først takke min familie som tok meg med til Sør-Afrika for første gang i 2003, og til min venninne Ellen Sofie Lauritzen som inviterte meg tilbake åtte år senere. Dessuten vil jeg takke de andre som har hjulpet meg med denne oppgaven. Først og fremst min veileder Inger B. Østenstad, for svært grundige gjennomlesninger og nyttige kommentarer. Anders Strand har bidratt med redigering og kritiske innspill. Det har også Helle C. Håkonsen, som jeg i tillegg vil takke for gode samtaler om alt fra poststrukturalisme til smertehåndtering. Jeg vil også rette en stor takk til Henrik L. Keeler for boklån, kommentarer til tekstutdrag og interessante samtaler om Coetzee og litteratur. Til slutt vil jeg takke mamma for inspirasjon til intellektuell nysgjerrighet.

¹ Derek Attridge's oversettelse av Goethe-sitatet som utgjør *Youths* epigraf (Attridge 2004: 156).

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	J. M. Coetzee – en postkolonial forfatter?.....	1
1.2	Ulike forståelser av skam	5
1.3	Oppgavens struktur.....	9
2	<i>Boyhood</i> : Barnets skam.....	12
2.1	Avhengighet og annerledeshet.....	13
2.2	Den problematiske afrikaaneridentiteten.....	15
2.3	Den kolonialistiske diskursen.....	17
2.4	En gryende politisk bevissthet.....	20
3	<i>Youth</i> : ”A graceless colonial”	22
3.1	Løsrivelse fra familien og Sør-Afrika	22
3.2	Stereotyper og skrivesperre	26
3.3	Mot en postkolonial diskurs	29
3.4	“History rings with shouts of anger”	31
4	<i>Summertime</i> : Tilgivelse og kollektiv skam.....	34
4.1	Kroppsarbeid og poesi	36
4.2	Et ønske om tilgivelse.....	39
4.3	Fremstillinger av John: ”Not a very dignified picture”	41
4.4	Fornyelse og fornedrelse	44
5	”En aura av sannhet”: Selvfremstillingene som sekulære og postkoloniale bekjennelser.....	46
5.1	Hva er en bekjennelse?	47
5.2	”Sannhetseffekten”	51
5.3	Fortelleteknikk i <i>Boyhood</i> , <i>Youth</i> og <i>Summertime</i>	55
5.4	Den postkoloniale situasjonen	60
5.5	Den skamfulle forfatteren.....	65
6	Konklusjon	67
	Litteraturliste	73

1 Innledning

1.1 J. M. Coetzee – en postkolonial forfatter?

Hvordan skrive om seg selv? Og ikke minst, hvordan skrive noe sant om seg selv? Disse spørsmålene har opptatt menneskene siden skriftkulturen oppstod, og med en økende individualisering, som startet i romantikken, har identitetsspørsmålet blitt stadig viktigere. Samtidig har de store fortellingene etter hvert mistet noe av sin gjennomslagskraft. Religiøse og ideologiske forestillinger gir ikke alltid en tilfredsstillende forklaring på hva som er sannheten om et menneske. Dessuten er det ikke sikkert en slik sannhet lar seg formulere språklig. J. M. Coetzee har på tross av disse utfordringene gjort et forsøk på å fortelle en sannhet om seg selv. Denne sannheten formidler han gjennom opplevelsen av skam. Som Timothy Bewes formulerer det, via Gilles Deleuze: "What better reason to write [...] than the shame of being a man?" (Bewes 2011: 1).

Forsøket på å skrive om seg selv utgjør *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*. Disse verkene har imidlertid også elementer som tydelig avviker fra den empiriske virkeligheten, og mest fremtredende er dette i *Summertime*, som handler om en engelsk forfatter med navn Mr. Vincent og hans forsøk på å skrive en biografi om den avdøde forfatteren John Coetzee. Fortellingen er bygd opp av fem angivelig uredigerte intervjuer med folk som kjente Coetzee på begynnelsen av 1970-tallet, samt noe som gir seg ut for å være utdrag fra Johns notatbøker fra samme periode. Handlingen i *Summertime* foregår i Capeprovinsen, hvor John bor sammen med sin far i forstaden Tokai. Utdragene fra Johns notatbøker i *Summertime* er, i likhet med *Boyhood* og *Youth*, skrevet i presens med tredjepersons fortellerstemme. *Boyhood* og *Youth* omhandler henholdsvis John Coetzees barndom fra han er cirka 10 til 13 år og tidlige voksenliv fra han er cirka 20 til 23 år. *Boyhood* foregår også i Cape-provinsen i Sør-Afrika, hovedsakelig i forstaden Worcester. *Youth* handler for det meste om Johns møte med London, men også om studenttilværelsen i Cape Town.

Verkene har blitt utgitt samlet under tittelen *Scenes from Provincial Life* (2011) på forlaget Vintage, og denne tittelen er også undertittelen til utgavene av *Boyhood* og *Summertime* som jeg refererer til i denne oppgaven. I en amerikansk utgave fra forlaget Penguin har *Youth* fått undertittelen *Scenes from Provincial Life II*, som ikke forekommer i noen av de andre utgavene. Som Coetzee-forskeren Derek Attridge påpeker, gir undertittelen allusjoner til vestlige forfattere som George Eliot, Gustave Flaubert og Honoré de Balzac, og

bidrar dermed både til å plassere verkene i en europeisk litterær tradisjon og til å understreke deres provinsielle status i forhold til denne tradisjonen (Attridge 2004: 155). Denne tvetydige posisjoneringen reflekterer noe av bøkens problematikk. Som sørafrikaner med vestlig utdannelse har John tilhørighet til en europeisk kulturtradisjon, men han står også utenfor denne tradisjonen fordi han er oppvokst i et land som er fjernt fra Vesten, både geografisk og delvis også kulturelt.

I den amerikanske paperbackutgaven av *Boyhood* fra 1998 (også utgitt på Vintage) finner vi undertittelen *A Memoir*, som ikke finnes i noen av de andre utgavene av de tre bøkene. Denne mangelen på en eksplisitt sjangerbetegnelse reflekterer innholdet: Vi har her å gjøre med en blanding av fakta og fiksjon som er karakteristisk for både biografier, selvbiografier og annen litteratur fra de siste tiår i Norge og i andre land.² Coetzees triologi gjenspeiler en erkjennelse av at det ofte er vanskelig å skille fiksjon og virkelighet fra hverandre i formidlingen av sine livserfaringer, noe som blir spesielt synlig i *Summertime*. Leserne får umiddelbart presentert både løgner og sannheter om John Coetzee, og det finnes hele tiden en usikkerhet med hensyn til hva som faktisk er sant.

Denne oppgaven dreier seg imidlertid ikke primært om å skille løgn fra sannhet. For det første er dette svært vanskelig å gjøre uten førstehåndskjennskap til den virkelige J. M. Coetzee. For det andre er det for meg som litteraturviter mer interessant å forholde seg til teksten som et estetisk objekt fremfor et historisk dokument. Likevel vil jeg referere til verkene som ”selvfremstillinger”, og med det ønsker jeg å implisere at de er noe annet enn romaner og at de handler om forfatteren selv. Enkelte Coetzeeforskere, som blant andre Carrol Clarkson (Clarkson 2009: 133–134), inntar et annet standpunkt og skiller ikke mellom disse verkene og Coetzees øvrige fiksjonslitteratur.

Selv om jeg mener at Coetzee skriver om seg selv, vil jeg heretter skille mellom John i tekstene og selve forfatteren. Dette gjør jeg ved å referere til John i tekstene som ”John” og forfatteren som ”Coetzee”. Det er mest ryddig å operere med et skille mellom forfatter og protagonist, for selv om Coetzee skriver om seg selv er han ikke identisk med John i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*, noe som reflekteres i sjangermerkelappen

² Jeg tenker for eksempel på danske Claus Beck-Nielsens forfatterskap og Karl Ove Knausgårds romansyklus *Min Kamp*. Det teoretiske feltet som omhandler selvbiografier er stort, og blant de toneangivende teoretikerne her finner vi for eksempel Poul Behrendt og hans begrep om ”dobbelkontrakten” (som går ut på at en forfatter inngår en usynlig kontrakt med leseren om at verket inneholder både fiksjon og virkelighetsbeskrivelser), og Philippe Lejeune som mener en forfatter som skriver om seg selv inngår en selvbiografisk pakt med leseren om å ikke lyve. David Shields har for øvrig gjort en interessant analyse av det selvbiografiske elementet som en del av en tendens i samtiden – behovet for å trekke inn virkeligheten i litteraturen – i *Reality Hunger – A Manifesto* (2010). Her diskuterer han alt fra Oprah Winfreys tv-show til Roland Barthes litteraturteori for å forsøke å forstå publikum og lesernes ”virkelighetshunger”.

”selvfremstillinger”: De er fremstillinger, altså litterære konstruksjoner, samtidig som de handler om forfatteren selv.

Coetzee har i flere av sine verker brukt navn som er identisk med eller ligner hans eget, og i tillegg har hans fiktive personer ofte likhetstrekk med eller forbindelser til ham selv. I debutromanen *Dusklands* møter vi for eksempel oppdageren Jacobus Coetzee, i *Elizabeth Costello* møter vi Costellos sønn John, og Elizabeth Costello deler dessuten flere av Coetzees uttalte politiske og etiske synspunkt. Denne bruken av navn og virkelighetsreferanser finner resonans i litteraturteoriens tilbakevending til historien (”return to history”). Mens litteraturteorien fra 1920-tallet frem til 1970-tallet primært var orientert mot den litterære tekstens interne elementer, vokste det fra 1970-tallet av frem nye teorier som i større grad vektla det litterære verkets relasjon til dets kontekst.³ Blant disse teoriene finner vi blant annet postkolonial teori, og nettopp dette teoretiske rammeverket er sentralt i denne oppgaven.

I likhet med blant annet feministisk teori og nyhistorisme, har den postkoloniale teorien bidratt til å sette søkelys på de politiske og historiske rammenes betydning for litteraturen. Coetzee fremhever disse faktorene ved sin aktive bruk av navn som ligner eller er identisk med hans eget, og ved andre biografiske referanser. Clarkson henviser til skillet mellom Samuel Becketts *The Unnamable* (1953) og Coetzees *Dusklands* for å illustrere hvordan Coetzees litteratur forholder seg mer aktivt til historien og den empiriske virkeligheten enn Becketts modernistiske verk gjør. Mens Becketts protagonist ikke har noe navn, begynner Coetzees *Dusklands* med følgende setning: ”My name is Eugene Dawn. I cannot help that” (Coetzee 1998: 1). Clarkson forklarer denne forskjellen med den postkoloniale forfatterens forpliktelse overfor historien, i motsetning til den modernistiske forfatterens mistillit til språkets evne til å representere verden:

Perhaps this is the postcolonial response to modernism when it comes to names – whereas a modernist text may question the capacity of names, universally, to refer meaningfully at all, a postcolonial text is likely to chart the particular socio-historic configurations that are brought to bear in each naming event. (Clarkson 2009: 146)

³ Det kalles en tilbakevending fordi litteraturforskningen før 1920-tallet var dominert av den historisk-biografiske metode, hvor historiske og kontekstuelle faktorer nærmest utelukkende bestemte tolkningen av det litterære verket. Denne utviklingen skisseres blant annet i Arne Hanneviks *Fra litteraturhistorie til litteraturvitenskap. Allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo. Skisse av en faghistorie* (2001).

Selv om Coetzee deltar i den postkoloniale teoriens tilbakevending til historien, ved å bruke navn som kan knyttes til virkelige steder og personer⁴ og på denne måten understreker den historiske og politiske kontekstens betydning for sine verker, forhindrer ikke det hans litterære produksjon fra å være influert av modernismens og postmodernismens skepsis til språkets representasjonsfunksjon. Coetzee er *både* en postkolonial og en postmoderne forfatter, og sjangerbetegnelsen ”selvfremstillinger” fanger begge disse aspektene ved *Boyhood, Youth* og *Summertime*.

En selvfremstilling kan altså betegnes som form for selvbiografi som gir seg ut for å representere forfatterens virkelige person, men som også anerkjenner det umulige i å representere en person skriftlig på en måte som er identisk med personens reelle livserfaring. Den er en fremstilling av historiske fakta *og* fiksjon. Jeg har lånt begrepet fra Arne Melberg, som definerer det på følgende måte:

Selvframstillingen forsøker å sno seg ut av alle disse *enten–eller* for i stedet å prøve *både–og*. Selvframstillingen ligner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: Den er *både* litterær *og* saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjon. Eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn. Den utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkelighet. (Melberg 2007: 9)

Denne sjangermerkelappen prøver dermed å unngå dikotomien fiksjon/virkelighet, som ikke alltid fungerer når man skal skrive om et liv. Jeg kommer til å diskutere dette nærmere i kapittel 5, hvor jeg også undersøker Coetzees tre verker under sjangerbetegnelsen ”bekjennelser”, som er en av flere former for selvbiografisk litteratur.

Men hvorfor skriver Coetzee om seg selv? Forpliktelsen overfor historien som finnes hos postkoloniale forfattere, trenger ikke nødvendigvis innebære at forfatteren involverer sin egen person i fortellingene. Min teori om hvorfor Coetzee blander seg selv inn i sin litterære produksjon, henger sammen med temaet for oppgaven: skam som narrativ drivkraft og sjangerkonvensjon. Med ”narrativ drivkraft” mener jeg at det er Johns skam og de skammelige episodene som bidrar til utviklingen i tekstene. Med sjangerkonvensjon mener jeg et element som utgjør en sentral del av sjangeren tekstene tilhører.

I de første kapitlene viser jeg hvordan endringen i Johns skamfølelse bidrar til å endre ham som person gjennom de tre verkene og dermed også er drivende for fortellingenes

⁴ Her må det nevnes at Coetzee også har skrevet flere bøker hvor verken personer eller steder gis konkrete navn, for eksempel *Waiting for the Barbarians* (1980), men i denne sammenhengen forholder jeg meg til verkene med navn som har tydelige forbindelser til den empiriske virkeligheten.

utvikling. Videre argumenterer jeg for at skam er det temaet som gir verkene et skinn av å fortelle sannheten om et liv. Her konfronteres jeg imidlertid igjen med problemet om å skille løgn fra fiksjon, og siden jeg ikke er i stand til å gjøre det på en fullgod måte når det gjelder Coetzees liv, vil jeg behandle temaet sannhet i verkene som en ”sannhetseffekt”. Jeg holder imidlertid fast ved antagelsen om at Coetzee skriver om seg selv, og i oppgavens femte og siste kapittel kommer jeg tilbake til postkolonial teori og dens forpliktelse overfor de historiske og politiske omstendighetene. Innenfor et kolonialistisk verdensbilde har de hvite (som også ofte er koloniherrne) inntatt en subjektsposisjon, mens de svarte (og koloniserte) har blitt plassert i en objektsposisjon. Siden skam er en følelse som forutsetter en objektsposisjon, det vil si at man må kunne se seg selv utenfra og ikke som et fritt subjekt for å kunne føle skam, har denne følelsen ofte rammet de svarte mer enn de hvite. Jeg argumenterer for at Coetzee i sine selvframstillinger problematiserer subjektsposisjonen og inntar en objektsposisjon. På denne måten utfordrer han det kolonialistiske verdensbildet (som innebærer en rasetenking som også var grunnlaget for Sør-Afrikas apartheid). Ved at han skriver om seg selv, forsterkes det subversive potensialet i selvframstillingene. Coetzee risikerer mer ved ikke å gjemme seg bak fiktive karakterer, og understreker ved det selvbiografiske grepet at litteraturen har en forpliktelse til historien og mulighet til å påvirke virkeligheten.

1.2 Ulike forståelser av skam

En litteraturvitenskapelig oppgave må alltid ta utgangspunkt i de litterære tekstene den skal analysere (med mindre det er snakk om en rent teoretisk oppgave). Det er derfor ikke fruktbart å presentere en klar og tydelig forforståelse av skam og kun forholde seg til denne. Jeg undersøker hvordan skam blir illustrert i de litterære tekstene, men jeg har likevel med meg en forforståelse av begrepet. Jeg vil derfor peke på noen ulike måter å betrakte temaet skam på, og i løpet av analysen vil jeg komme tilbake til disse forståelsene og se hvordan de belyses i Coetzees selvframstillinger.

Den første forståelsen er basert på en allmennpsykologisk definisjon som både ser på skammens uttrykk og årsaker. Det er naturlig å begynne med en slik definisjon, for den peker på en generell forståelse av skam, som fungerer som et utgangspunkt for å diskutere de mer kompliserte og abstrakte aspektene ved dette begrepet. Definisjonen, som er hentet fra danske Gyldendals netencyklopedi (denstoredanske.dk), peker på noen sentrale kjennetegn på

skamfølelse. Blant disse er ydmykelse, forlegenhet, krenkelse, vanære og tap av selvfølelse. Ifølge en slik definisjon er skam en følelsmessig reaksjon på latterliggjøring, tilkortkommenhet, avvisning eller tap av anseelse. Den vektlegger psykologiske aspekter, som for eksempel at barn som ofte opplever situasjoner hvor de skammer seg, kan som voksne utvikle skam som et karaktertrekk, og da kan bare tanken på å skulle eksponere seg selv aktivere en skamfølelse. Skammen blir dermed også et forsvar mot å vise seg frem og agere. Et annet kjennetegn ved skam, ifølge denne definisjonen, er at den oppstår tidligere i livet enn skyld, fordi skyld fordrer en moralsk forankring hos individet.

Den allmennpsykologiske forståelsen sier imidlertid lite om skam er en utpreget sosial følelse. Toril Moi beskriver den sosiale siden ved skammen, idet hun støtter seg til Sartres idé om forutsetningen av en objektsposisjon:

[H]va er sammenhengen mellom skam og ytring? Vi må begynne med å spørre hva skam er. I *Væren og intet* beskriver Sartre en mann som står i en hotellkorridor og kikker gjennom et nøkkelhull. Så lenge han er oppslukt av scenen i rommet innenfor setter han ikke seg selv på begrep. Han tenker altså ikke 'jeg er en som spionerer gjennom et nøkkelhull', han er sin handling. I denne situasjonen vurderer mannen ikke det han gjør, verken positivt eller negativt, han er helt uten selvbevissthet, han bare gjør det. I den forstand er han fullstendig fri.

Men så hører han skritt i korridoren. Noen ser ham. Han stivner i skam. I dette øyeblikket blir han det bildet den andre har av ham: en vanvittig sjalu mann som nedverdiger seg til å spionere på en kvinne som foretrekker en annen. Skammen splitter selvet og fjerner friheten. Skammen utleverer meg til den andres dom. (torilmoi.com)

For å skamme seg må man kunne se seg selv utenfra, det vil si som et objekt. I den allmennpsykologiske definisjonen legges det stor vekt på psykologiske forhold som avgjørende for graden av skamfølelse hos individet, mens i Mois (og Sartres) forståelse, er følelsen knyttet til handlefrihet (og ufrihet), selvbevissthet og den sosiale konteksten. Dette finner gjenklang i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*, hvor Johns skamfølelse er uløselig knyttet til hans identitet som afrikaaner, mens den i *Boyhood* og *Youth* også er forbundet med underlegenheten han føler på i forhold til de engelske sørafrikanerne og den vestlige kulturen. Den sosiale siden ved skammen blir dermed viktigere i denne analysen enn den rent psykologiske (i den grad det går an å skille de to områdene fra hverandre). Den allmennpsykologiske forståelsen gir imidlertid en karakteristikk av følelsene assosiert med skam, som vanære, ydmykelse og forlegenhet, og disse ser vi er gjennomgående hos John.

Filosofene Julien A. Deonna, Raffaele Rodogno og Fabrice Teroni har gått systematisk til verks i møte med skambegrepet i *In Defense of Shame*. De bidrar til å gi flere perspektiver til forståelsen av hva skam er, og de peker blant annet på det tilsynelatende paradoksale ved følelsen, at den er en sosialt betinget samtidig som den er knyttet til ens identitet i en større grad enn for eksempel skyld. De utfordrer dessuten de negative implikasjonene knyttet til fenomenet skam, blant annet ved å vise forbindelsen mellom skamfølelse, verdighet og integritet: "At times, it is perceived as a central tool for navigating successfully within our moral environment" (Deonna, Rodogno, Teroni 2012: 4). Selv om min analyse er rettet mot skammens negative sider, er det nyttig å ha med seg en bevissthet om dens positive aspekter. I tillegg peker de på noe annet som er sentralt i denne konteksten, nemlig at skam kan aktiveres hos et individ som følge av en annen persons eller flere personers holdninger uavhengig av om individet selv har disse holdningene. Som et resultat av dette kan skammen virke motsetningsfylt, som for eksempel når John i *Boyhood* skammer seg over ikke å bli slått samtidig som han skammer seg over tanken på å bli slått (Coetzee 1998: 6 og 9). På den ene siden handler dette om et maskulinitetsideal som han ikke lever opp til (ved å unngå å gjøre noe som fører til fysisk avstraffelse), og på den andre siden dreier det seg om Johns idealer som inkompitabile med å skulle bli slått. Deonna, Rodogno, Teroni hevder også at: "Shame [...] consists in taking an unfavorable third-person perspective upon ourselves" (Deonna, Rodogno, Teroni 2012: 31). Dette er spesielt interessant med tanke på at Coetzee skriver om seg selv i tredjeperson og i tillegg skriver om det skammelige ved seg selv. Sammenhengen mellom en tredjepersonsforteller og skam diskuterer jeg i kapittel 5.

Litteraturprofessoren Timothy Bewes hevder på sin side at skam har noe uartikulerbart ved seg, noe som er vanskelig å fange i skrift, og han mener det er umulig med "any literary-critical study of shame as such" (Bewes 2011: 3). Ifølge ham bør man heller studere skam som en begivenhet ("event") i tekstene, altså noe som oppstår gjennom litteraturen fremfor noe som representeres i litteraturen. Han nevner i liten grad performativ teori, men hans forståelse av skam som begivenhet må sees i sammenheng med teorien om litteratur som performativ, altså som handlende.⁵ Dette er imidlertid ikke mitt primære siktemål, jeg mener skam kan representeres og at Coetzee gjør det i sine tekster, men i sjangeranalysen beveger

⁵ Performativ teori går i korte trekk ut på at bruk av språk kan være en handling. J. L. Austins *How to Do Things With Words* (1955) introduserte begrepet "talehandling", og Austin beskriver dette som en del av språkbruken hvor det handler om noe mer enn å si eller representere noe, men at språket i seg selv fører til en handling. Det klassiske eksempelet er giftermålet, hvor brudeparets svar, altså en talehandling, avgjør om de blir gift eller ikke. Talehandlinger skiller seg fra annen språkbruk blant annet ved at det ikke er relevant å spørre om de er sanne eller falske.

jeg meg i retning av en tankegang som ligner Bewes'. Her ser jeg på hvordan skamfølelsen også kan knyttes til fortelleteknikk og til det å skrive *i seg selv*, i tillegg til at jeg som nevnt drøfter Coetzees plassering av seg selv i en objektsposisjon som et middel for få frem sine skammelige sider. Her handler det ikke bare om meningen som ligger i verkenes språkbruk, men hva slags effekt selve måten å bruke språket på har for tolkningen.

En annen nyttig distinksjon i forståelsen av skambegrepet er å skille mellom en individuell og en kollektiv variant, slik Jeff MacMahan gjør i essayet "Torture and Collective Shame". John skammer seg over både sine foreldre og over andre sørafrikanere, og begrepet "kollektiv skam" kan forklare hvordan det er mulig å skamme seg over handlinger og idealer som ikke er ens egne. MacMahan analyserer Coetzees *Diary of a Bad Year* (2007) og hovedpersonen J.C.s forhold til skam som kollektiv. Han tolker for øvrig J.C.s synspunkt som forfatteren Coetzees synspunkt, en kobling jeg mener bør problematiseres fordi det ikke er gitt at Coetzee deler sine fiktive karakterers synspunkt selv om disse karakterene har likhetstrekk med ham selv. Hans forståelse av J.C.s og (Coetzees) forhold til skam er likevel nyttig i denne analysen, for det kan forklare hvorfor John skammer seg så mye over afrikaanerne, på tross av at han forsøker å distansere seg fra denne gruppen. MacMahan hevder at:

In C's [J.C. and Coetzee's] view, there is no metaphysical schizophrenia, no division of the self between individual person, on the one hand, and cell in the ghostly collective organism, on the other. There are just people, but shame arising from what only some of them do is sometimes distributed among them in peculiar ways by virtue of their relations within a collective. (MacMahan 2010: 100)

Som moralfilosof kritiserer MacMahan dette synet på skam. Han mener hvert individ ikke har grunnlag for å skamme seg over handlingene til andre folk med lignende bakgrunn som dette individet, i hvert fall ikke i den grad J.C. argumenterer for. I denne oppgaven er det imidlertid ikke relevant å se på hva som er riktig og galt, men å analysere Johns skamfølelse, vise hva den er knyttet til og tolke dens betydning i verkene. Graden av kollektiv skam hos John understreker viktigheten av den sosiale siden ved skammen fremfor den psykologisk-individuelle, men det betyr ikke at den psykologisk-individuelle skammen ikke er der, og disse to aspektene er vanskelige å skille tydelig fra hverandre.

I noen tilfeller er det også problematisk å skille mellom skam og skyld, og det gjelder også for Coetzees selvframstillinger. Det er enklere å skille skam og skyld fra synd, for syndsbegrepet forutsetter som oftest en religiøs ramme. Selv om John er preget av en protestantisk dydsetikk er han ikke religiøs. Dette diskuterer jeg nærmere i kapittel 5, hvor jeg

ser på hva som skiller de religiøse bekjennelsene fra de sekulære. En av de mest sentrale forskjellene er nettopp at syndsbegrepet som finnes i de religiøse bekjennelsene ikke finnes i de sekulære, mens begge formene for bekjennelser er preget av skyld og skam. Selv om det noen ganger er vanskelig å skjelne mellom skyld og skam, finnes det imidlertid noen vesensforskjeller ved disse fenomenene. Som allerede nevnt er skam for eksempel nærmere knyttet ens identitet enn skyld er. Skyld er gjerne rettet mot handlinger, mens skam er mer rettet mot idealer og verdier. En annen forskjell gjenspeiler skammens krav på en objektsposisjon. MacMahan forklarer det slik: "One of the differences between shame and guilt is that shame arguably requires the presence, or at least the imagined presence, of observers" (MacMahan 2010: 90). I *In Defense of Shame* legges det frem ulike måter å skille mellom skam og skyld på, blant annet i den psykoanalytiske forståelsen av denne forskjellen. Her knyttes skam til egoet, mens skyld knyttes til superegoet. Altså angår skam våre mål og idealer, men skyld angår forbud og overtredelser (Deonna, Rodogno, Teroni 2012: 75–76). Distinksjonen mellom skam og skyld er mest relevant i kapittelet om *Summertime*, for her er det mest uklart hva John føler seg skyldig i og hva han skammer seg over. Gråsonene finnes også i de to andre verkene, men de er mer tydelig dominert av skam.

Vi har nå sett hvordan skam kan forstås på ulike måter ut i fra ulike teoretiske og faglige perspektiv, og skissert et skille mellom individuell og kollektiv skam, og mellom skyld, skam og synd. Jeg vil ta disse diskusjonene med videre i analysen av verkene, men dette vil som nevnt ikke primært være en begrepsanalyse av skam, men snarere en tematisk og litterær analyse som undersøker fenomenet fra ulike perspektiv og ser på dets betydning i Coetzees selvbiografiske triologi, både innenfor triologiens narrative forløp og fra et sjangerperspektiv.

1.3 Oppgavens struktur

I kapittel 2,3 og 4 består undersøkelsen jeg skammens uttrykk, årsaker og utvikling. Kapittel 2 tar for seg *Boyhood*, og her handler det også om hvordan Johns alder påvirker fortelleteknikken og handlingen. Selv om det er tydelig at verket er skrevet av en eldre forfatter, skinner barnets stemme og verdensanskuelse gjennom. Jeg undersøker hvordan Johns skam er knyttet til familien fordi han er så avhengig av dem og derfor må være en del av deres fellesskap, samtidig som han ofte ikke forstår eller sympatiserer med deres handlinger og tenkemåte.

Skolen er også et sted hvor John skammer seg mye, noe som henger sammen med en annerledeshet, men også med at han her identifiseres med en gruppe og en kultur han egentlig ønsker å ta avstand fra, nemlig den afrikaanske. I tillegg skammer han seg over underlegenheten han opplever overfor de engelske barna. Jeg viser hvordan denne underlegenheten forklares med at han er fanget i en kolonialistisk diskurs, hvor det etableres tydelige verdihierarkier basert på rase og etnisk tilhørighet.

I kapittel 3, som handler om *Youth*, fremtrer skammen over å være underlegen overfor engelskmenn og engelsk kultur enda tydeligere. John flytter til London og skammer seg intenst over sin sørafrikanske identitet, både på grunn av underlegenheten som springer ut av det kolonialistiske verdisystemet og på grunn av apartheidregimets handlinger. I *Youth* ser vi hvordan Johns skam over sin sørafrikanske identitet resulterer i en skrivesperre og en eksistensiell krise. Denne krisen får ingen løsning, men John får mot slutten av fortellingen noen åpenbaringer som peker frem mot en selvfornyelse ("self-reformation") i *Summertime*.

Kapittel 4 omhandler *Summertime*, og fordi John i dette verket har frigjort seg fra den kolonialistiske ideologiens verdihierarki føler han seg ikke lenger underlegen England (eller Vesten). Han skammer seg derimot fortsatt over sin afrikaanertilhørighet, som er forbundet med en ufrivillig overlegen posisjon han blir plassert i på bakgrunn av sin rase og etniske opprinnelse. Apartheidregimets ideologi er lik den kolonialistiske ideologien når det gjelder etableringen av et rasehierarki, og selv om John ikke lenger aksepterer eller tror på slike hierarkier, skammer han seg over å bli satt i en privilegert rolle overfor de svarte og de fargede sørafrikanerne. Men han tar her flere aktive grep enn tidligere for å håndtere og forsøke å bryte ut av denne skamfølelsen. Denne inkluderer blant annet en insistering på å gjøre alt fysisk arbeid selv, noe som var uvanlig blant andre hvite sørafrikanere på 1970-tallet. I tillegg kritiserer John apartheids voldsideologi i sin debutbok, *Dusklands*, som blir publisert i *Summertime* og som også i virkeligheten ble skrevet av Coetzee og utgitt i 1974. I det fjerde kapittelet ser jeg også på fremstillingen av John i *Summertimes* hoveddel som består av fem intervjuer. Jeg viser hvordan disse intervjuene gir et nedverdiggende og lite flatterende bilde av John, og hvordan dette er i tråd med ideen om skam som narrativ drivkraft i verkene.

Kapittel 5 utgjør oppgavens andre del og er en sjangeranalyse. Nærlesing er også nødvendig i en slik analyse, men et sjangerperspektiv krever i tillegg et annet overblikk over tekstene. Jeg plasserer her Coetzees selvframstilling i sjangerkonteksten "bekjennelser", og sammenligner med to sentrale tekster i samme sjanger for å belyse effekten som oppstår ved at Coetzees henholdsvis både følger og bryter med sjangerens etablerte konvensjoner. Skam

er et nøkkelelement i en bekjennelse, og det som gir bekjennelsen dens inntrykk av å fortelle sannheten. Jeg introduserer begrepet ”sannhetseffekt” for å forklare hvordan skam henger sammen med bekjennelsenes sannhetspretensjoner.

I det siste kapittelet knytter jeg i tillegg det postkoloniale perspektivet i kapittel 2 til 4 til sjangerdiskusjonen. Jeg tolker verkene under sjangermerkelappen ”postkoloniale bekjennelser”, som kort fortalt går ut på at verkene leses som bekjennelser om skammens strukturelle aspekter i den koloniale situasjonen. Her retter jeg oppmerksomheten mot hvordan verkenes formelle grep bidrar til å utfordre makt- og verdihierarkiet som ble etablert under apartheid og under Vestens kolonisering av andre verdensdeler. Coetzee kritiserer dette hierarkiet både gjennom Johns egne erfaringer, altså gjennom verkenes innhold, og gjennom et spill med selvbiografiens sjangerkonvensjoner.

Hovedtittelen på oppgaven er ”I den mørke kjernen”. Tittelen er inspirert av Johns beskrivelse av sitt innerste i *Boyhood*: ”the ugly, black, crying babyish core of him” (Coetzee 1998: 112). Det er et bilde på hans skammelige selv som må skjules for omverdenen. Bekjennelsens mest vesentlige sjangerkrav kommer også frem i dette sitatet, for en litterær bekjennelse handler om å skrive og dermed offentliggjøre sine mørkeste hemmeligheter, det ”one’s very body resists admitting” (Attridge 2004: 147). Og tør man ikke gå inn i sin mørke kerne, vil ikke bekjennelsen bli sannferdig for leserne.

Tittelen gir dessuten allusjoner til Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899). Conrads forfatterskap har influert Coetzees, som vi ser blant annet i tittelvalget av *Youth*. *Heart of Darkness* ble i 1902 utgitt som en del av *Youth: a Narrative, and Two Other Stories*. Coetzees verk er imidlertid både inspirert av og i opposisjon til Conrads. Mens protagonisten Charlie Marlow i Conrads fortelling reiser fra England til Afrika, reiser Coetzees John motsatt vei. Johns dannelsesreise har samme ideologiske grunnlag som Charlies, hvor Afrika anses som mørkets kontinent. Men Coetzees protagonist finner ut at verken London eller vestlig litteratur kan redde ham fra sin mørke bakgrunn. Redningen ligger derimot i erkjennelsen av at verden verken består av lyse eller mørke kontinenter.

2 *Boyhood*: Barnets skam

”Shame” er et gjennomgangssord i J. M. Coetzees *Boyhood*. Den unge Johns skamfølelse opptrer i mange sammenhenger og er ofte tvetydig, for eksempel den som forbindes med å bli slått på skolen. Først får vi vite at: ”The very idea of being beaten makes him squirm with shame” (Coetzee 1998: 6)⁶, mens senere står det: “He has never been beaten and is deeply ashamed of it” (B: 9). Ikke sjelden er skammen knyttet til skolen og familien, og den henger sammen med Johns fornemmelse av å skille seg ut. Men også skammen over å skille seg ut er tvetydig, for selv om John skammer seg over å være annerledes, ønsker han heller ikke å være som alle andre. Han blir ”chilled by the thought of the life he would face if his father ran the household, a life of dull, stupid formulas, of being like everyone else” (B: 79), og han sier til moren: “I hate normal people” (B: 78).

Skammens tvetydighet skyldes blant annet det barnlige språket, som uttrykker hvordan verden oppleves uten at det må passe inn i en bestemt logikk. *Boyhood* kjennetegnes av dette naive og deskriptive språket, som ikke trekker paralleller og analyserer, men det er også tydelig at den voksne forfatteren er nærværende i teksten. Dette skaper en ironisk effekt som vi også finner i *Youth*, idet en distanse oppstår mellom den unge protagonisten og den eldre forfatteren. Et eksempel på barnligheten og naiviteten i språket er Johns kommentar til familiens nasjonale identitet: ”They are of course South Africans, but [...] South Africanness is faintly embarrassing, and therefore not talked about, since not everyone who lives in South Africa is a South African, or not a proper South African” (B: 18). Språket er her preget av en mangel på adekvate uttrykk for befolkningssituasjonen og politikken i Sør-Afrika. Samtidig preges *Boyhood* av tanker og formuleringer som vitner om den eldre forfatterens tilstedeværelse i teksten, for eksempel: ”Through the farms he is rooted in the past; through the farms he has substance” (B: 22).

Den ironiske effekten skyldes holdningsdistansen⁷ mellom *Boyhoods* protagonist og forfatteren, og det er en kompleks og subtil form for ironi som oppstår her, både fordi Coetzee skriver om seg selv og fordi verket er skrevet i presensform med tredjepersonsforteller. Selvframstillingenes narrative teknikker er sentrale for tolkningen av dem, og jeg diskuterer de derfor inngående i kapittel 5. De er imidlertid også relevante for de påfølgende analysekapitlene, blant annet fordi fortelleteknikken bidrar til å tydeliggjøre barnets språk og

⁶ Heretter vil referanser til denne boken markeres med bokstaven ”B” og sidetall.

⁷ Begrepet ”holdningsdistanse” er hentet fra Jakob Lothes *Fiksjon og film* (2003), om henspiller på avstanden i verdier, vurderinger og evne til innsikt mellom personene i et verk, fortelleren og eventuelt også forfatteren.

opplevelse av verden, og på samme tid blir forfatteren mindre synlig i teksten enn han ville vært i en selvframstilling skrevet i en mer tradisjonell form, med førstepersonsforteller og i fortidsform.

2.1 Avhengighet og annerledeshet

Som barn flest opplever John at avhengigheten av familien ofte er problematisk. Det kommer tidlig frem at han har et behov for å være selvstendig, men han er også redd for å være ubeskyttet. Selvstendighetsbehovet henger sammen med foreldrenes oppførsel og families annerledeshet: "He comes from an unnatural and shameful family in which not only are children not beaten but older people are addressed by their first names and no one goes to church and shoes are worn every day" (B: 6). Her blir det tydelig at skamfølelsen er nært knyttet til familiens brudd med den rådende tanke om hva som er normalt og unormalt.

John skammer seg over morens ignoranse og simpelhet (B: 32, for eksempel), og over farens normalitet og dumhet, og etter hvert over hans alkoholisme (for eksempel B: 154 og 160). Han fremviser en manglende respekt for foreldrene sine, men det er bare behandlingen av moren han eksplisitt skammer seg over. Den dårlige behandlingen av faren ser han her ikke noe problematisk ved. Det er først i *Summertime* John føler han må bøte på oppførselen sin overfor faren.⁸ I det første kapittelet i *Boyhood* mobber John og faren moren (Vera Coetzee), og John innrømmer at de ler av vitsene om moren selv om "[t]here is nothing funny about the jokes". Han lover å "make it up to her one day" (B: 4), men fordi fortellingens tidsrom bare strekker seg over en periode på ca tre år, får vi ikke vite om han senere faktisk gjør opp for sine handlinger. *Youth* begynner når John er rundt 20 år, og han har da allerede langt på vei løsrevet seg fra familien og har bare kontakt med moren gjennom sporadisk brevveksling.

Den ufrivillige avhengigheten av foreldrene forklarer behovet for å isolere og distansere seg. Dette er et tema som dukker opp flere ganger i *Boyhood*, og som altså blir enda mer dominerende i *Youth*. I *Boyhood* blir Karoo-området et symbol på Johns frigjøringsbehov, og frihetsfølelsen John opplever i Karoo blir også et tema i *Summertime*. *Summertimes* lengste intervju, med kusinen Margot, omhandler i stor grad Johns sterke tilknytning til Karoo-området. Som ung gutt spør John seg selv: "Is there no way of living in the Karoo – the only place in the world where he wants to be – as he wants to live: without belonging to a family?" (B: 91). Som voksen i *Summertime* ønsker John å kjøpe et hus i den

⁸ Om det er skam- eller skyldfølelse John føler ovenfor faren i *Summertime* er ikke så lett å si, og jeg vil komme nærmere innpå dette i analysen av denne boken (kapittel 4).

forlatte landsbyen Merweville i Karoo for å få mer tid for seg selv. Men han søker ikke den isolerte tilværelsen kun for å komme seg vekk fra familien, han gir også uttrykk for at han oppsøker alenetilværelsen fordi han trives i sitt eget selskap. Problemet er at ensomhetsfølelsen, som også blir spesielt fremtredende i *Youth*, gjør ham avhengig av andre mennesker, og denne balansen mellom selvstendighet og avhengighet er en utfordring for John i alle de tre verkene.

Problemet med å måtte tilpasse seg og dermed være ufri blir altså et sentralt tema i *Boyhood*, og enda mer prekært her enn i de andre bøkene fordi John er for ung til å kunne være så selvstendig som han ønsker. Dette problemet forsterkes fordi han skammer seg over familien og afrikaaneridentiteten (som jeg vil komme tilbake til), i tillegg til at hans tanker og handlinger ikke samsvarer med det som er normalt og det som forventes av ham. For eksempel at han skal være uskyldig og glad fordi han er barn: "Childhood, says the *Children's Encyclopaedia*, is a time of innocent joy, to be spent in the meadows amid buttercups and bunny-rabbits or at the hearthside absorbed in a storybook. It is a vision of childhood utterly alien to him" (B: 14). Samtidig som han misliker å skille seg ut, kan han også opphøye seg selv, og han har en evne til å stole på sine egne tanker og vurderinger. Både i relasjonen til familien og på skolen føler han at hans egentlige jeg blir holdt tilbake: "Whoever he truly is, whoever the true 'I' is that ought to be rising out of the ashes of his childhood, is not being allowed to be born, is being kept puny and stunted" (B: 140). Han skammer seg altså over sin annerledeshet, men denne annerledesheten er også en kilde til stolthet og storhetstanker.

John opplever at om han faktisk gir uttrykk for sine egne tanker blir de ofte misforstått, og dette fører til at han holder sine behov og preferanser skjult for omverdenen: "Always, it seems, there is something that goes wrong. Whatever he wants, whatever he likes, has sooner or later to be turned into a secret" (B: 28). Johns hemmelige liv har to ulike konsekvenser: På den ene siden liker han å dyrke sine hemmeligheter, og ved å holde dem skjult gjør han det umulig for andre mennesker å ødelegge dem. På den andre siden vekker dette en skamfølelse fordi tankene hans oppleves som annerledes enn de andre barnas. John spiller en rolle som "normal", og uttrykker at skammen forbundet med en eventuell avsløring av hans egentlige jeg ville vært uutholdelig:

[I]f all the stories that have been built up around him, built by himself, built by years of normal behaviour, at least in public, were to collapse, and the ugly, black, crying babyish core of him were to emerge for all to see and laugh at, would there be any way in which he could go on living? (B: 112)

Annerledesheten er imidlertid ikke skammelig på alle områder, fordi John også ønsker å skille seg ut fra de andre afrikaanerne.

I *Boyhood* skyldes skammen over foreldrene primært deres personlighet og oppførsel, mens i *Youth* handler det mer om deres tilknytning til det sørafrikanske og provinsielle, som John prøver å fjerne seg fra, delvis fordi han vil bli engelsk, og delvis fordi han skammer seg over å bli assosiert med afrikaanerne og deres maskulinistiske kultur og rasistiske apartheidpolitikk. Skammen i *Youth* er i større grad enn i *Boyhood* knyttet til sørafrikansk identitet og den etniske forbindelsen John har til afrikaanerne, men det er tydelig at afrikaaneridentiteten et problem for John allerede som barn, og *Boyhood* innledes med alt han må lide seg gjennom fordi han går på en afrikaanerskole⁹, som å gå barføtt i sine ”soft feet” (B: 11) og klippe håret kort (B: 44).

2.2 Den problematiske afrikaaneridentiteten

Hvis vi ser *Boyhood* i et raseperspektiv og i lys av en kolonialistisk tankegang, ser vi trekk ved dette verket som også finnes i alle selvfrestillingene. På den ene siden skammer John seg over å være afrikaaner¹⁰ fordi det gjør ham overlegen de svarte og de fargede ifølge apartheidsystemet han lever under, mens på den andre siden skammer han seg over å være underlegen de engelske barna, som fremheves som den etniske gruppen med høyest status. De engelske barna er utilgjengelige for John fordi de går på en annen skole, og det finnes ikke noen naturlig måte for ham å komme i kontakt med dem på. Han beundrer dem derfor på avstand, for eksempel i denne passasjen som finner sted etter han har flyttet til Cape Town med familien:

The real English do not go to a school like St. Joseph’s. But on the streets of Rondebosch, on their way to and from their own schools, he can see them every day, can admire their straight blond hair and golden skins, their clothes that are never too small or too large, their quiet confidence [...]. He has no aspiration to join them, but he watches and tries to learn. (B: 136)

⁹ I tråd med det segregerte samfunnet apartheidstyret representerte, ble elevene inndelt etter rase på skolene og universitetene. Denne inndelingen ble lovfestet i 1953, og er kjent som The Bantu Education Act. Siden *Boyhood* omfatter tidsperioden fra ca 1950 til 1990 er det vanskelig å si akkurat hvordan systemet fungerte på Johns skoler. Men det kommer frem at i hvert fall den første skolen han går på er dominert av afrikaanere, og at de engelske barna går på en egen skole. Det fremkommer imidlertid også at det ikke er en ren afrikaanerklasse John tilhører, for han uttrykker at hvis han hadde måttet gå i en slik klasse hadde han nektet, og at han vill ha truet moren med å ta sitt eget liv hvis hun hadde forsøkt å tvinge ham (B: 69–70).

¹⁰ Når jeg her refererer til John som afrikaaner er det fordi hans foreldre har afrikaansk avstamning. Kulturelt sett kan man argumentere for at John ikke er afrikaaner. Dette kommer jeg tilbake til senere.

I dette tekstutdraget kan vi finne et annet tolkningsgrunnlag for tvetydigheten i Johns selvbilde og skamfølelse, i konflikten mellom det han selv tenker og den rasistiske ideologien i samfunnet han er nødt til å leve i. Dette poenget vil jeg utvikle videre her, for det finnes flere indikatorer på at skamfølelsen er forbundet med hans afrikaanerbakgrunn og den rasistiske tankegangen som styrte Sør-Afrika på 1950, -60 og -70-tallet.

Sammenlignet med de andre selvfremsstillingene er det i *Boyhood* John har minst frihet til å slippe unna idealene samfunnet forsøker å overføre til ham, blant annet fordi han må gjennom en obligatorisk skolegang hvor pensum er gjennomsyret av nasjonalistpartiets ideologi. For eksempel er skolens historiebøker skrevet slik at de favoriserer afrikaanerne fremfor andre folkeslag, noe den unge John reagerer på med undring:

Although, in examinations, he gives the correct answers to the history questions, he does not know, in a way that satisfies his heart, why Jan van Riebeeck and Simon van der Stel were so good while Lord Charles Somerset was so bad. Nor does he like the leaders of the Great Trek as he is supposed to [...]. Andries Pretorius and Gerrit Maritz and others sound like the teachers in the high school or like Afrikaners on the radio: angry and obdurate and full of menaces and talk about God. (B: 66)

John er misfornøyd med å måtte lære seg fag som tydelig favoriserer et folkeslag fremfor et annet, og dette henger sammen med behovet for å distansere deg fra afrikaanerne. I tillegg trekkes han mot det som ikke er tillatt å like, som for eksempel England og det engelske, Russland og den romersk-katolske kirken. John mener riktignok selv at den viktigste grunnen til at han liker Russland og den romersk-katolske trosretningen er at han liker bokstaven R, "the strongest of all the letters" (B: 27)¹¹, men det er også mulig å forstå dette som et ledd i distanseringen fra en kultur han misliker, spesielt fordi han favoriserer det som skiller ham aller mest ut: "In Worcester no one but he likes the Russians. His loyalty to the Red Star sets him absolutely apart" (B: 27).

¹¹ Carrol Clarkson tolker denne preferansen som uttrykk for tekstualitetens betydning hos Coetzee: "The child of *Boyhood*, in choosing the Russians and the Romans because of the letter *r*, highlights the sense of disaggregation between signifier and signified, a tension between the physical impress of the letter, and its role in an abstract constellation of meaning. Yet the addressees of the boy's response, 'Roman Catholic', attribute to him as speaker a claim to knowing what the words mean – he is treated as being in the position of the subject supposed to know" (Clarkson 2009: 94). Clarkson stiller uttrykket "the subject supposed to know" opp mot "the knowledge supposed to be a subject" (93), og viser hvordan Coetzee i *Boyhood* både undersøker de skjøre konstellasjonene som former vår oppfattelse av en annen persons identitet, og i tillegg hvordan språket materielle side (signifier) skaper betydning. Fokuset på det materielle ved språket henger sammen med de postmoderne tendensene hos Coetzee jeg nevnte innledningsvis, fordi dette fokuset setter spørsmålsteget ved ideen om at språket kun fungerer som en representasjon av verden og om denne representasjonsfunksjonen alltid virker.

Et annet eksempel på misnøyen med afrikaanerkulturen er Johns uttalte skepsis til dens maskuline verdier, verdier som han verken klarer eller ønsker å leve opp til. På dette området finnes flere eksempler på hvordan skammens tvetydighet henger sammen med afrikaaneridentiteten. Tonje Vold diskuterer sørafrikansk identitet i sin avhandling om *Boyhood og Youth* og skriver om *Boyhood* at "[b]eing different is the same as being 'unnatural' and being vulnerable is a source of shame" (Vold 2010: 202). John er med sine "soft feet" en sårbar person som ikke passer inn i afrikaanernes machokultur, og siden denne kulturen utgjør det normale, skammer han seg over sin sårbarhet. Samtidig ønsker han å distansere seg fra afrikaanerguttene og verdiene de representerer:

The thought of being turned into an Afrikaans boy, with shaven head and no shoes, makes him quail. It is like being sent to prison, to a life without privacy. He cannot live without privacy. If he were Afrikaans he would have to live every minute of every day and night in the company of others. It is a prospect he cannot bear. (B: 126)

Distanseringen blir enda tydeligere her enn i eksempelet ovenfor om Russland, ved at John hevder at han selv ikke er afrikaaner i *det hele tatt* (et annet eksempel på denne påstanden finnes i B: 49). Dette eksempelet illustrerer for øvrig kompleksiteten i det sørafrikanske etniske landskapet. John snakker engelsk med sin nærmeste familie og foreldrene støtter ikke nasjonalistpartiet som har makten i landet, og er derfor som nevnt kulturelt distansert fra den afrikaanske folkegruppen. Foreldrene har derimot begge en etnisk tilhørighet til afrikaanerne (selv om faren er oppvokst i England), og derfor kan man hevde at John er afrikaaner i kraft av denne biologiske forbindelsen.

Benektelsen av afrikaaneridentiteten har en sammenheng med at denne identiteten både skaper en følelse av underlegenhet og overlegenhet som John misliker. Overlegenheten kan knyttes til rasehierarkiet i apartheidsystemet og det etisk problematiske ved denne posisjonen, mens underlegenheten henger sammen med en kolonialistisk ideologi som også kan kalles en kolonialistisk diskurs.

2.3 Den kolonialistiske diskursen

Preferansen for det engelske som kommer til uttrykk i *Boyhood* blir enda mer dominerende i *Youth*, og denne preferansen henger sammen med et rasistisk verdisystem som har legitimert kolonialisme og imperialisme i flere tiår, hvor noen raser og etniske grupper betraktes som overlegne og noen kulturer som mer verdt enn andre. Dette verdisystemet finnes fortsatt, og

postkolonial teori og litteratur utfordrer denne måten å betrakte verden og ulike folkegrupper på. I denne sammenhengen kan vi se en utvikling fra en kolonialistisk diskurs til en postkolonialistisk diskurs hos Coetzee, ved at John i *Boyhood* og *Youth* preges av den første, mens John i *Summertime* preges av den siste. Her er det imidlertid et skille mellom verdiene og holdningene hos forfatteren som kommer til syne i verkene og ideologien John i tekstene bærer preg av. Som nevnt er det en ironisk distanse mellom forfatterens og Johns holdninger, og denne distansen er mindre i *Summertime* enn i *Boyhood* og *Youth*. Det er for øvrig interessant hvordan Coetzee selv har karakterisert perioden i sitt liv i tidsrommet mellom *Youth* og *Summertime*, som en periode hvor ”he now begins to feel closer to *I: autobiography* shades back into autobiography” (Coetzee 1992: 394). Selv om Coetzee skriver om seg selv i tredjeperson også i *Summertime* opplever han altså at hans nåværende jeg ligger nærmere den han var på 70-tallet enn den han var på 50- og 60-tallet, noe som bekrefter den ironiske distansen som finnes mellom John og forfatteren i de to første selvfremstillingerne.

Endringen i diskursen som preger de to første selvfremstillingerne i forhold til den siste forklarer også hvorfor en del av skamfølelsen til John, den delen som er knyttet til en følelse av underlegenhet på grunn av etnisk identitet, er fraværende i *Summertime*; han har gått vekk fra det koloniale og rasistiske verdisystemet, og begynt å betrakte verden på en annen måte, med et annet moralsk grunnlag.

Begrepet ”kolonialistisk diskurs” er min egen oversettelse av ”colonial discourse”, som er et vanlig begrep innenfor postkolonial teori. Dette er et vidt begrep som blir brukt på ulike måter av ulike teoretikere, men det er mulig å finne noen felles karakteristikk for hva som definerer en slik diskurs, og jeg vil her redegjøre for noen av disse, som kan være nyttige i den videre analysen av Coetzees selvfremstillinger.

Abdul R. Janmohamed bruker uttrykket ”Manichean allegory” for å beskrive ideologien i koloniale litterære verker. Manikeisk (”manichean”) henviser til en dikotomisk tenking om godt og ondt,¹² og han argumenterer for at flere koloniale verker er preget av en slik dikotomi – en dikotomi som er imaginær og oppfunnet for å legitimere europeernes moralske overlegenhet som igjen legitimerer kolonialisme:

[T]he manichean allegory functions as a transformative mechanism between the affective pleasure derived from the moral superiority and material profit that motivate

¹² Uttrykket stammer fra den religiøse retningen manikeismen, hvor tilværelsen fremstilles som en kamp mellom det gode og det onde.

imperialism, on the one hand, and the formal devices (genres, stereotypes, and so on) of colonialist fiction, on the other hand. (Janmohamed 2006: 23)

Denne allegorien, som er en sentral del av den kolonialistiske diskursen, er altså brukt som et ideologisk verktøy for imperialistisk politikk. Allegorien manifesterer seg også i skjønnlitteraturen og har en kreativ funksjon fordi den setter opp noen rammer for de koloniale forfatternes narrative univers. Det narrative universet blir dermed preget av en motsetning mellom god og dårlig, hvor noen folkegrupper tillegges gode karaktertrekk, mens andre tillegges dårlige.

Vi finner en lignende argumentasjon i Edward Saids *Orientalism*, der han beskriver den kolonialistiske fremstillingen av Orienten og Okksidenten og hvordan de ofte har blitt beskrevet som dikotomier hvor Okksidenten har blitt assosiert med positive egenskaper og Orienten tilsvarende negative: "The Orient is [... Europe's] cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience" (Said 2003: 1–2). Det sistnevnte, at Orienten er en kontrast til Europa, kan sees i sammenheng med Janmohameds påstand om den manikeiske allegoriens kreative funksjon: Ved å etablere et kontrasterende bilde definerer man samtidig seg selv, og dette preger et lands kultur og dermed også dets litteratur. Said påpeker at "Orientalisme" har flere betydninger, og at mens noen av disse viser til reell kunnskap om Orienten, er andre definisjoner basert på fiksjoner, eller pseudo-kunnskap. Den definisjonen han vier mest oppmerksomhet er i stor grad basert på en fiktiv diskurs som han kaller "Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (Said 2003: 3).¹³ Her ser vi enda en likhet med Janmohameds forståelse av en kolonialistisk diskurs: det er snakk om en vestlig legitimering av en autoritetsposisjon overfor andre land og kulturer.

En kolonialistisk diskurs handler altså om en ideologi bestående av dikotomier med en underliggende moral som legitimerer kolonialisme ved å etablere et verdihierarki der Vesten har en overlegen posisjon. Coetzees *Sør-Afrika* er i en spesiell posisjon i denne sammenhengen: *Sør-Afrika* er en tidligere britisk koloni hvor vi også finner etterkommere av andre europeiske koloniherrer, boerne, som er forfedrene til afrikaanere. Dette historiske

¹³ Dette er naturligvis en forenkling av Saids argumentasjon, men fordi mitt mål her er å vise noen fellestrekk ved en kolonialistisk diskurs har jeg ikke gått videre inn i hans ulike forståelser og nyanseringer av orientalismebegrepet. Men det må likevel nevnes at når han viser til forståelser av orientalisme basert på pseudo-kunnskap er det ikke snakk om *kun* fiksjon, da all tekst som blir produsert også inngår i vår virkelighetsforståelse: "texts can *create* not only knowledge but also the very reality they appear to describe" (Said 2003: 94).

bakteppet forklarer hvordan John kan føle seg både overlegen og underlegen i kraft av å være afrikaaner. Han er på et vis både en koloniherre (gjennom sin forbindelse til afrikaanerne) og en kolonisert (som innbygger i en tidligere britisk koloni). Den sammensatte identiteten blir en kilde til en tvetydig og konfliktfylt selvforståelse både fordi han føler seg fremmedgjort som hvit sørafrikaner og afrikaaner i et segregert samfunn og fordi den kolonialistiske, dikotomiske diskursen han preges av ikke har rom for nyansene i forholdet mellom koloniherre og kolonisert, den opererer ut i fra motsetninger og kontraster fremfor gråsoner. I analysen av *Youth* vil jeg vise hvordan den kolonialistiske diskursen i ytterste konsekvens leder John inn i en eksistensiell krise. Denne krisen har sine spirer i *Boyhood*, hvor John skammer seg over å være provinsiell, ukultivert og ikke god nok for England og alle (de innbilte) egenskapene som følger med en engelsk identitet: "There is England and everything that England stands for, to which he believes he is loyal. But more than that is required, clearly, before one will be accepted as truly English: tests to face, some of which he knows he will not pass" (B: 129). Med denne utilstrekkeligheten følger skamfølelsen.

2.4 En gryende politisk bevissthet

Som barn blir John til en viss grad identifisert med familien sin, delvis på grunn av sitt nærmest symbiotiske forhold til moren (se for eksempel B: 35), men også fordi han på grunn av sin unge alder er avhengig av foreldrenes omsorg. Han føler dermed et visst ansvar for deres handlinger, og skammer seg når deres oppførsel ikke samsvarer med hans egne verdier og idealer.

Skammen i *Boyhood* knyttes også til Johns annerledeshet i det maskulinistiske Sør-Afrika på 50-tallet. Han er sårbar, redd og innadvendt, og skammer seg over disse kvalitetene fordi de er sett på som negative. Dette fører til at han føler han ikke kan være seg selv og må holde sine interesser og meninger hemmelige, og denne tilbakeholdenheten er karakteristisk for skammen. Skammen har imidlertid ofte et tvetydig uttrykk i *Boyhood*, og dette henger blant annet sammen med at han ikke egentlig ønsker å leve opp til det maskuline idealet. Han skammer seg over den overlegne posisjonen han blir satt i som hvit sørafrikaner. Dessuten gir identiteten som sørafrikaner og afrikaaner John en følelse av utilstrekkelighet, noe som kan forstås ut i fra den kolonialistiske diskursen John er påvirket av, hvor de koloniserte betraktes som dårligere og mindre verdt enn koloniherrene. I *Boyhood* blir dette synlig gjennom

beundringen av de engelske sørafrikanerne og engelsk kultur, en beundring som blir forsterket i *Youth*. Her blir den også en kilde til skam og utilstrekkelighet, som etter hvert fører John inn i en eksistensiell krise.

Vold hevder i sin doktoravhandling at: "At this age, John cannot fully recognise his political position" (Vold 2010: 228), men at en slik bevissthet blir utviklet mer i *Youth*. Jeg deler denne oppfatningen, og mener at mangelen på en utviklet politisk bevissthet forklarer hvorfor skamfølelsen i *Boyhood* er eksplisitt knyttet til annerledeshet og avhengighet, mens det som ofte ligger under er en skam over å være en del av apartheidsystemet som overlegen og å være underlegen de engelske sørafrikanerne. Vi ser at Johns politiske bevissthet forandrer seg fra *Youth* til *Summertime*, og at dette også påvirker hva han skammer seg over. Det er tilsynelatende to helt ulike skamfølelser det er snakk om: I *Youth* skammer han seg mest over å være underlegen, mens i *Summertime* skammer han seg mest over å være overlegen. I *Boyhood* finnes begge disse perspektivene, filtrert gjennom barnets språk og verdensbilde.

3 *Youth*: "A graceless colonial"

Youth omhandler Johns liv i begynnelsen av 20-årene, og begynner i 1960, et av de mest turbulente årene under apartheid. 1960-tallet var i Sør-Afrika preget av vold og uro på grunn av protester mot regimet, og Sharpeville-massakren i 1960 bidro til å intensivere sinnet blant de undertrykte sørafrikanerne. Sør-Afrika på denne tiden er altså et enda mer voldelig og urolig land enn på 1950-tallet, og dette er viktig å ha med seg i lesingen av *Youth*. John vil vekk fra sitt hjemland ikke bare fordi han skammer seg over sin sørafrikanske identitet, som han mener er annenrangs, provinsiell og ukultivert, men også fordi det er en reell fare for borgerkrig og voldelige aksjoner. I tillegg kan han bli innkalt til militærtjeneste, som han "would not be able to endure [...]; he would slash his wrists" (Coetzee 2003: 40)¹⁴. I beskrivelsen av en tenkt militærtjeneste er det for øvrig en karakteristisk maskulin og voldelig afrikaanerkultur som beskrives. I likhet med den tenkte tilhørigheten til en ren afrikaanerkultur i *Boyhood*, er tanken på en militærtjeneste i Sør-Afrika er så uutholdelig for John at han uttrykker at han heller vil ta sitt eget liv enn å bli plassert i en slik situasjon.

Mesteparten av *Youths* handling foregår i London, og her føler John seg underlegen i forhold til engelskmennene og engelsk kultur. Denne underlegenheten fører til at han tror han selv må bli engelsk for å oppnå det han ønsker, å bli forfatter, og umuligheten av dette medfører angstproblemer og en eksistensiell krise. Johns motivasjon for å reise til London er først og fremst et ønske om å realisere sine forfatterambisjoner, og jeg forklarer hvordan skamfølelsen og underlegenheten bidrar til at han etter hvert får skrivesperre og dermed mislykkes i å bli forfatter. Vi ser imidlertid også en mulig løsning på skrivesperren og skamfølelsen over å være underlegen bli skissert mot slutten av boken, og hvordan denne løsningen peker frem mot den siste av de tre selvframstillingene: *Summertime*.

3.1 Løsrivelse fra familien og Sør-Afrika

De første fire kapitlene av *Youth* handler om Johns mislykkede romantiske affærer, studiene og hans litterære forbilder, og om jobbingen ved siden av studiene og det asketiske livet han lever for å kunne forsørge seg selv. Motivasjonen om å bli økonomisk selvstendig legger han ikke skjul på: "Now that he has his own income, he uses his independence to exclude his parents from his life" (Y: 18). I *Boyhood* ønsket John å være mindre avhengig av foreldrene

¹⁴ Heretter henviser jeg til sitater fra *Youth* med bokstaven "Y" og sidetall.

sine, mens i *Youth* gir han uttrykk for et ønske om å frigjøre seg fullstendig fra dem når han klarer seg selv økonomisk, og han har tilsynelatende ingen følelsesmessige bånd som hindrer ham i dette.

Etter at han har reist til London er foreldrene derfor også lite til stede i fortellingen. Faren nevnes ikke i det hele tatt før på side 47 (og da nevnes han fordi John er redd for å ha noen likhetstrekk med ham), mens moren blir en del av narrativet gjennom brevvekslingen mellom henne og John. Hun skriver lange brev, og John svarer kort og pliktskyldig. I beskrivelsene av deres brevveksling knyttes moren til Sør-Afrika og alt det representerer for John, og han gir inntrykk av at han ved å kvitte seg med sin sørafrikanske identitet nødvendigvis også må kutte forbindelsene til familien, noe som illustreres ved sitater som dette:

South Africa was a bad start, a handicap. An undistinguished, rural family, bad schooling, the Afrikaans language: from each of these component handicaps he has, more or less, escaped [...]. If a tidal wave were to sweep in from the Atlantic tomorrow and wash away the southern tip of the African continent, he will not shed a tear. He will be among the saved. (Y: 62)

Her virker det som om han forholder seg likegyldig til sine foreldre og alt annet som binder ham til Sør-Afrika, men det finnes også episoder som avslører at han ikke har klart å løsrive seg fullstendig fra familien, i hvert fall ikke fra moren. Han sier for eksempel at han må ta vare på seg selv for hennes skyld: "Though he does not particularly love himself, he must, for her sake, take care of himself, to the point even of dressing warmly, eating the right food, taking vitamin C. As for suicide, of that there can be no question" (Y: 99–100). John er altså ikke fullstendig likegyldig til sine foreldre, han har i hvert fall en samvittighets- og pliktfølelse overfor moren. Forholdet mellom John og moren er likevel betydelig mer distansert sammenlignet med deres nærmest symbiotiske forhold i *Boyhood*, men det er for så vidt heller ikke unaturlig med tanke på Johns alder.

Når det gjelder tilknytningen til familien ser vi også en tydelig utvikling også fra *Youth* til *Summertime*. I *Summertime* bor John sammen med faren og tilbringer tid med den øvrige slekta på familiegården, mens i *Youth* har foreldrene kun en marginal rolle. Relasjonen til foreldrene er likevel viktige i analysen av denne boken fordi familiebandene representerer det skammelige for John, og hans kamp for å løsrive seg fra foreldrene illustrerer hvor mye han er villig til å oppgi for å fornye seg selv og dermed slippe unna skammen over å være sørafrikaner og alt det, ifølge ham selv, innebærer.

John beskriver seg selv som "a graceless colonial" (Y: 86) når han er på besøk hos en av sine elskerinne, den østerrikske au-pairen Astrid, og møter hennes arbeidsgiver. Han bruker det samme adjektivet i en beskrivelse av moren når han karakteriserer henne som "this obstinate, graceless woman" (Y: 99). Et av kjennetegnene på skamfølelse er følelsen av vanære, og i disse eksemplene karakteriserer John seg selv og moren som vanærede. Det kan imidlertid være flere grunner til at han kommer med en slik karakteristikk av moren. For eksempel kan det ha en sammenheng med misnøyen over hennes selvutslettende tendenser, noe som også er et tema i *Boyhood*. Når John besøker moren til sin venn Paul, gir han uttrykk for nettopp denne misnøyen: "Why can he not have a nice, normal relationship with his own mother? He wishes his mother were like Paul's, wishes she had a life of her own outside their narrow family" (Y: 18). John mener selvstendighet er en styrke, og han har derfor problemer med morens mangel på dette. Han hevder også at han flyttet hjemmefra for å "escape the oppressiveness of family" (Y: 18), og at "[h]e is proving something: that each man is an island; that you don't need parents" (Y: 3). Det gis altså flere grunner til at han ønsker å kutte båndene med familien, men jeg vil argumentere for at det er deres tilknytning til det sørafrikanske som har mest betydning når det gjelder Johns behov for å minimere kontakten med dem. For å bedre forstå Johns behov for fornyelse og løsrivelse fra det sørafrikanske må vi se på teksten innenfor en kolonialistisk diskurs som er preget av et verdensbilde bestående av dikotomier som urban/provinsiell, sivilisert/barbarisk, svart/hvit og kolonisert/koloniherre. Som jeg var inne på i forrige kapittel preger disse dikotomiene *Boyhood*, mens de i *Youth* blir enda mer fremtredende.

Vold hevder Johns sørafrikanske identitet endrer seg fra å være "faintly embarrassing" i *Boyhood* til å bli "a source of intense shame" (Vold 2010: 249) i *Youth*. Jeg mener den er mer enn litt flau i *Boyhood*, som illustrert ovenfor, men følger hennes påstand om at den blir en kilde til en intens skam i *Youth*. Mens det i *Boyhood* er nyttig å skille mellom ulike sørafrikanske identitetsforståelser, som afrikaaner, engelsk-sørafrikansk, svart og farget, er det i lesingen av *Youth* en annen forståelse av den sørafrikanske identiteten som kommer til syne. Slik landet blir sett fra London er det de politiske hendelsene som definerer Sør-Afrika, og det å være sørafrikansk, i hvert fall hvit sørafrikaner, blir nærmest synonymt med å være afrikaaner, fordi det er afrikaanere som har den politiske makten i landet. Dette kan forklare hvorfor den sørafrikanske identiteten blir enda mer skammelig for John i *Youth*: Han skjønner at engelskmennene kommer til å betrakte ham som afrikaaner, selv om han selv ikke føler noen kulturell tilhørighet til denne folkegruppen. Han gir også selv opp å forsøke å nyansere

dette bildet, refererer til seg selv som boer (for eksempel i Y: 86), og satser heller på å assimileres i den britiske kulturen og bli engelsk, selv om det innebærer en aksept av en sørafrikansk identitet han absolutt ikke vil assosieres med.

Å være sørafrikansk er i tillegg ekstra problematisk i London på denne tiden fordi forholdet mellom britene og afrikaanerne er spesielt dårlig.¹⁵ Dette utgjør enda et aspekt ved Johns behov for å skjule at han er sørafrikansk, og når han får besøk av sin sørafrikanske kusine Ilse og hennes venninne Marianne, skjemmes han over at de så tydelig viser hvor de kommer fra, for eksempel ved å snakke afrikaans, selv om det er deres morsmål. John mener at "[s]peaking Afrikaans in this country [...] is like speaking Nazi, if there were such a language" (Y: 127). Som i *Boyhood* skjemmes han altså over sin sørafrikanske identitet både som kolonisert og som tilknyttet afrikaanerne. Han skammer seg over sin identitet som kolonisert fordi den er annenrangs og "graceless", mens han skammer seg over afrikaaneridentiteten fordi den er knyttet til verdier og holdninger han misliker. Han synes for eksempel afrikaanere er ukultiverte, noe hans kusine og hennes venninne bekrefter, da de ikke er interessert i det John anser som høykultur og har en stil som er "out of place among the fashionable London girls" (Y: 127).

Den kolonialistiske diskursen blir også synlig i motsetningen John etablerer mellom Sør-Afrika som provinsielt og London som urbant. Han misliker sin provinsielle bakgrunn, og prøver å kompensere for dette ved å lese europeiske klassikere: "His ambition is to read everything worth reading before he goes overseas, so that he will not arrive in Europe a provincial bumpkin" (Y: 25). Motsetningen mellom det provinsielle og det urbane angår imidlertid ikke bare for forholdet mellom Afrika og Europa, det gjelder også i en mindre skala. John takker nei til det første jobbtilbudet han i England får fordi det innebærer at han må flytte til en av Londons forsteder og vekk fra byens sentrum. Det urbane knyttes til "love, poetry", og forstadsmenneskene kan ifølge John ikke forstå seg på dette, selv om de er engelske (Y: 43). Den kolonialistiske diskursen som preger John favoriserer altså det sentrerte fremfor det perifere og provinsielle, også i vestlig sammenheng. Sør-Afrika blir i dette verdensbildet enda mer perifert enn den engelske landsbygda, og dermed enda mindre sivilisert og kultivert.

¹⁵ John beskriver situasjonen mellom de to landene slik: "It is not a good time to be a South African in England. With great show of self-righteousness, South Africa has declared itself a republic and promptly been expelled from the British Commonwealth. The message contained in that expulsion has been unmistakable. The British have had enough of the Boers and of Boer-led South Africa, a colony that has always been more trouble than it has been worth. They would be content if South Africa would quietly vanish over the horizon. They certainly do not want forlorn South African whites cluttering their doorstep like orphans in search of parents" (Y: 86–87).

John hevder at "Civilization since the eighteenth century has been an Anglo-French affair" (Y: 25), og etablerer paralleller mellom dikotomien urban/provinsial og andre motsetningspar, der den ene delen blir favorisert fremfor den andre. Han har stereotypiske oppfatninger om de siviliserte, urbane, romantiske og kreative, i motsetning til de som er barbariske, provinsielle, kjedelige og dårlige i senga, som ham selv (se for eksempel Y: 9–10). Et betegnende eksempel på dette er når han er på Tate Gallery i London og prøver å forstå kunstverkene han betrakter: "For a quarter of an hour he stands before a Jackson Pollock, giving it a chance to penetrate him, trying to look judicious in case some suave Londoner has an eye on this provincial ignoramus" (Y: 92). Her ser vi at han setter seg selv i en underlegen posisjon basert på sin etniske tilhørighet, og han tar det for gitt at folk fra London forstår seg bedre på kunst enn han selv gjør, bare fordi de kommer fra London. Slik virker kolonialismens diskurs: Noen nasjonaliteter betraktes som bedre enn andre uten at det finnes noen logisk begrunnelse, og innen denne diskursen kan man legitimere en kolonialistisk og imperialistisk politikk. Identiteten som kolonisert får så omfattende negative implikasjoner at John tror han må bli kvitt denne identiteten for å fri seg fra skammen den medfører, og for å klare å skrive. Det han imidlertid får erfare er at det er nettopp slike stereotypiske identitetsbegrep som hindrer ham i å skrive, i tillegg til at denne tankegangen intensiverer skamfølelsen.

3.2 Stereotyper og skrivesperre

Selv om ordet "skam" er nevnt eksplisitt flere ganger i *Boyhood* enn i *Youth*, ser vi eksempler på at skamfølelsen oppleves sterkere av John i *Youth*. Han isolerer seg i stadig større grad fra andre mennesker, han blir mer og mer anonym, og følelsen av verdiløshet blir sterkere. I tillegg illustreres den økende skamfølelsen symbolsk, som for eksempel når han skal skrive oppsigelsesbrev til IBM:

Over the past year his handwriting has, beyond his control, been growing smaller, smaller and more secretive. Now, sitting at his desk, writing what will be the announcement of his resignation, he tries consciously to make the letters larger, the loops fatter and more confident-seeming. (Y: 105-106)

Han uttrykker selv at det er en sammenheng mellom hvor han oppholder seg og den økende skamfølelsen: "Each day the city chastens him, chastises him; like a beaten dog, he is learning" (Y: 113). Han hevder imidlertid også at dette er noe han tar lærdom av. I alle

selvfremstillingene preges John av en protestantisk og asketisk dydsetikk hvor hardt arbeid og påkjenninger skal herde og virke oppbyggelig, og på denne måten blir skammen og miseren noe han får et ambivalent forhold til: Hans mål er ikke nødvendigvis å være lykkelig, "[h]appy people are not interesting" (Y: 14), og han er redd for å være "soft", noe hans litterære smak gjenspeiler: "Keats is like watermelon, soft and sweet and crimson, whereas poetry should be hard and clear like a flame" (Y: 21). "To chastise" betyr både å disiplinere og å foredle ("purify"), og likhetene mellom ordene "chasten" (ydmyke) og "chastise" understreker at det handler om følelser John har et ambivalent forhold til. Han vil til en viss grad oppsøke de vanskelige følelsene fordi han mener at motgang vil styrke ham og at det kan være en kilde til kreativitet (se for eksempel Y: 20). Disse idealene resonnerer dessuten med ideen om skam som noe positivt: å ydmykes og skamme seg kan være forbundet med integritet og verdighet. Men selv om John ikke ønsker å befri seg fra enhver skamfølelse streber han etter et liv som ikke er tyngt av skam, spesielt når han blir stadig mer sliten, ulykkelig og eksistensielt frustrert i London. Når han i tillegg ikke klarer å skrive får han et behov for forandring, noe som blant annet fører til at han slutter i jobben i IBM, som på overflaten var en tegn på at han hadde lyktes i London (og slik det fremstod for foreldrene i Sør-Afrika).

I tillegg til å forsøke å være mer som engelskmennene og europeerne, prøver han også å leve opp til en kunstnerstereotyp, og skammen blir sterkere når han heller ikke lykkes med det. Dessuten blir han forvirret fordi disse stereotypene ikke alltid er konsistente, og forventningene knyttet til dem ikke alltid samsvarer med hans egen virkelighetsoppfatning. Han mener for eksempel at "[s]ex and creativity go together" fordi "everyone says so" (Y: 66), men hans egne seksuelle erfaringer gjør ham ikke mer kreativ. I stedet for å kritisere denne oppfatningen skammer han seg over sin egen mislykkethet og skylder på sine feil som elsker (Y: 9–10) og at han enda ikke har møtt den rette kvinnen. Dette er nemlig også en del av den typiske kunstneren i Johns øyne: Han ønsker å møte en kvinne som vil "transform[...] his life" (Y: 52), og når dette ikke skjer så tenker han ikke at hans idealkvinne er en illusjon, men at kvinnene han møter ikke er bra nok eller at han ikke er bra nok for dem. Den manglende interessen hos de engelske kvinnene knytter han dessuten til sin status som kolonisert og dermed annenrangs: "In England girls pay no attention to him, perhaps because there still lingers about his person an air of colonial gaucherie" (Y: 71). Han føler seg altså mislykket både som kunstner og som engelskmann, men klarer ikke se at stereotypene som

ligger til grunn for disse idealene er basert på en feilslått logikk og en ideologi som gjør det umulig for ham å komme like langt opp på verdihierarkiet som de etnisk britiske.

Kunstnerstereotypen er dessuten knyttet til en europeisk kultur, så det å bli engelsk handler ikke lenger bare om å unngå å føle seg annenrangs, det handler også om å bli den type kunstner John ønsker å være. Disse idealene er altså uløselig knyttet sammen, og begge er like umulige å oppnå fordi John ikke klarer unnslippe sin etniske tilhørighet og historie, uansett hvor mye han prøver å bli assimilert i britisk kultur og fortrenge sitt tidligere liv. I tillegg er stereotypene motsetningsfylte, noe som avslører den kolonialistiske diskursen som ulogisk og antivitenskapelig, og dette forvirrer den ellers rasjonelle John, som har studert matematikk og er opptatt av "Pure Thought" (Y: 22).

Homi K. Bhabha forklarer hvordan stereotyper får definisjonsmakt på tross av at de ikke har en logisk forklaring:

[I]t is the force of ambivalence that gives the colonial stereotype its currency: ensures its repeatability in changing historical and discursive conjunctures; informs its strategies of individuation and marginalization; produces that effect of probabilistic truth and predictability which, for the stereotype, must always be in *excess* of what can be empirically proved or logically construed. (Bhabha 2004: 95)

Bhabha forklarer ambivalensen i kolonialistisk diskurs med at stereotypene er noe som holdes på plass ("in place"), samtidig som de hele tiden må repeteres for å ha gyldighet. De legitimeres av en form for essensialisme, altså noe som oppleves så selvsagt at det blir overflødig å vise til andre erfaringer eller bevise det gjennom logikk, slik Bhabha uttrykker ovenfor.

Det finnes også en annen type ambivalens i den kolonialistiske diskursen: koloniherrne ønsker at de koloniserte skal ligne dem (for eksempel at de skal snakke deres språk og ha samme religion), samtidig som de må bevare den overlegne posisjonen som tross alt legitimerer kolonialismen. Derfor må det også hele tiden være en forskjell mellom koloniherre og kolonisert, hvor koloniherrne fremstår som bedre enn de koloniserte. I *The Location of Culture* forklarer Bhabha hvordan det er mulig å destabilisere kategoriene i den kolonialistiske diskursen ved å utnytte de logiske bristene som ligger i denne ambivalensen, for eksempel gjennom miming ("mimicry") eller hybride uttrykk. John klarer ikke dette i *Youth*, men det er nettopp hybriditet som kjennetegner Coetzees forfatterskap. Hans bøker

befinner seg mellom afrikansk og europeisk kultur¹⁶, og i flere andre mellomposisjoner, for eksempel mellom sakprosa og skjønnlitteratur. Fordi *Youth* er en selvframstilling, er det naturlig å trekke inn forfatterfiguren i diskusjonen av Johns skrivesperre. Coetzees litterære produksjon har åpenbart et annet moralsk grunnlag enn det kolonialistiske, som består av dikotomier og stereotypier, og fordi John er fanget i den kolonialistiske diskursen klarer han ikke å skrive slike verker. Eksempler på slike verker er *Waiting for the Barbarians* og *Life & Times of Michael K.*, hvor Coetzee setter spørsmålstegn ved og utfordrer kolonialismens verdihierarki og dikotomier som barbarisk/sivilisert og svart/hvit.

Skrivesperren er altså forbundet både med skammen og med den kolonialistiske diskursen. John skammer seg fordi han ikke klarer å leve opp til idealbildene/stereotypene, og fordi de er illusoriske får han et konfliktfylt forhold til det å skrive noe han selv opplever som autentisk. I tillegg opplever han en eksistensiell krise fordi hans egen ellers logiske tankegang strider i mot den kolonialistiske ideologien som preger ham. John mener ”[p]oetry is truth” (Y: 91), så det er tydelig at han ønsker å finne en stemme som føles sann for ham selv. Men så lenge han er preget av en ideologi som er bygget på illusjoner og i tillegg pålegger ham en skamfull rolle som underlegen, klarer han ikke få denne stemmen frem. Det oppstår imidlertid noen endringer i Johns fastlåste og selvbebreidende tankegang mot slutten av *Youth*. Vold kaller disse endringene ”epiphanies” (Vold 2010: 263–272), og de peker frem mot en mulig løsning på skrivesperren.

3.3 Mot en postkolonial diskurs

En av disse åpenbaringene finner sted i The British Museum’s Reading Room, hvor John begynner å lese i *Burchell’s Travels* og får minst to betydelige innsikter: Han leser om ”the country of his heart” (Y: 137), og begynner dermed å skjønne at han ikke ønsker å bli fullstendig kvitt sin sørafrikanske identitet likevel, og at det han ønsker å skrive har en annen retning enn den europeiske, modernistpoesien han hittil har forsøkt å formulere. Han innser at Burchell som europeer ikke har den samme kunnskapen om Sør-Afrika som han har, og John kan bruke sin kunnskap om Sør-Afrika til å skrive sin egen versjon av historien. Igjen er det relevant å trekke inn forfatteren Coetzee, for den ene delen av hans debutbok *Dusklands* ligner boken han uttrykker at han ønsker å skrive i *Youth*, og i *Summertime* får vi vite at denne

¹⁶ Coetzee har diskutert akkurat denne formen for hybriditet i *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. Her karakteriserer han hvit skriving (”white writing”) som ”generated by the concerns of people no longer European, not yet African” (Coetzee 2007: 12).

boken nettopp er utgitt. At hans skriveambisjoner beveger seg i denne retningen vitner om et tankesett som er i ferd med å forandre seg. John begynner å se verdien av det han tidligere har forkastet, og samtidig blir han stadig mer kritisk til deler av den engelske kulturen og samfunnet (se for eksempel Y: 90).

John får imidlertid ingen avgjørende åpenbaring i *Youth* som gjør at han ikke lenger føler seg underlegen. Selv om han kritiserer London og England (noe han gjør allerede fra han ankommer London), ser han fortsatt på seg selv som annenrangs fordi han er ”a colonial”, og i *Youth* er det fortsatt ikke aktuelt for ham å flytte tilbake til Sør-Afrika. Han klarer ikke skrive noe han blir fornøyd med, og han fortsetter å jobbe i databransjen, ensom og ulykkelig. Men det skjer som sagt likevel en utvikling i tankegangen, en utvikling som peker frem mot *Summertime*.

En hendelse som tydelig illustrerer at John begynner å sette spørsmålstegn ved den kolonialistiske diskursen, inntreffer når han skal spille cricket med sine engelske kolleger i International Computer. Han har ikke spilt cricket på mange år, og forventer ikke at han skal være bedre enn engelskmennene i et engelsk spill. Forundringen er derfor stor når han finner ut at han faktisk er bedre enn dem, og han spør seg selv: ”Must he, a colonial, teach them to play their own game?” (Y: 159). I *Maps of Englishness* skriver Simon Gikandi om hvorfor nettopp et kulturelt fenomen som cricket kan bidra og har bidratt til å destabilisere den engelske identiteten som moralsk overlegen:

[I]f cricket was valued as a national symbol, it was because, in Keith Sandford’s words, ’it was an exclusively English creation unsullied by oriental or European influences’ and was hence further proof of the Victorian’s ’moral and cultural supremacy.’ And it was precisely because of the affinity between cricket and Englishness, between the game and the idea of nationhood that nationalists in India and the Caribbean were to posit their entry into the field of cricket as the mark of both their mastery of the culture of Englishness and their transcendence of its exclusive politics. (Gikandi 1996: 9)

Her ser vi hvordan cricketspillingen kan utfordre den kolonialistiske diskursens verdihierarki og dikotomier. Når Coetzee lar John slå sine engelske kolleger, kan dette leses som en kritikk av det kolonialistiske verdisystemets moralske koder.

Denne kritikken representerer for øvrig et av flere ironiske element i denne boken, i den forstand at ironi oppstår i holdningsdistanse mellom forfatteren og protagonisten. Mens John i boken ikke klarer å skrive og er låst i kolonialismens tankesett, er forfatteren Coetzee ikke låst i det samme tankesettet, men har beveget seg videre og kan kritisere denne

diskursen. Ved nettopp å skrive bøker som *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*, viser han frem en postkolonial diskurs hvor det finnes rom for flere nyanser og for hybride uttrykk. Verkene har både europeiske og afrikanske påvirkninger, i tillegg til at de er hybride på flere måter.¹⁷ Vi ser altså at forfatteren har frigjort seg fra den underlegne posisjonen som er en kilde til skamfølelse og skrivesperre, og det skaper en holdningsdistanse til den unge John i *Youth*. Blant annet på grunn av bruken av fri, indirekte diskurs og presens som fortelleteknikk i *Boyhood* og *Youth*, er det vanskelig å skille de narrative nivåene fra hverandre. Det finnes ikke noe eksplisitt ekstrapadiegetisk nivå, men det finnes likevel en klar antydning til et nivå over det diegetiske. Ironien som ligger mellom disse nivåene oppstår, som nevnt i forrige kapittel, på bakgrunn av de kunnskapene vi har om Coetzees forfatterskap – vi vet at forfatterens holdninger og verdier på flere punkter skiller seg fra Johns i *Boyhood* og *Youth*.

3.4 “History rings with shouts of anger”

Hittil i dette kapittelet har jeg sett mest på Johns følelse av underlegenhet som kilde til skam. Men som i *Boyhood* finnes det også i *Youth* en skamfølelse knyttet til en overlegen posisjon. Som hvit sørafrikaner er John overlegen de svarte i apartheidsystemet, noe som preger John i *Boyhood*, men som han på grunn av sin manglende politiske bevissthet i liten grad klarer å artikulere. Fordi John i *Youth* hovedsakelig oppholder seg i London, konfronteres han ikke like direkte med det urettferdige politiske systemet som han gjør mens han oppholder seg i hjemlandet. Vi får imidlertid likevel et inntrykk av den sterke skamfølelsen han bærer på knyttet til hans ufrivillig overlegne posisjon som hvit sørafrikaner, blant annet gjennom samtalen med Richard Merrington, eksmannen til Mrs. Merrington – en dame John passer huset til. Når Richard spør John hvor lenge han har tenkt til å bli i England følger denne dialogen:

‘Oh, indefinitely. I’ve left South Africa.’
‘Things pretty bad there, are they?’
‘Yes.’
‘Even for whites?’

¹⁷ Dette diskuterer blant annet Dominic Head i sin introduksjonsbok til Coetzees forfatterskap: “The postmodernism to which Coetzee may be seen to be partly affiliated is based on a notion of hybridity – embracing literary and intellectual identity, as well as his own historical moment – which serves to break down simple binary oppositions, such as modernism/postmodernism, first world/third world. Coetzee contributes to that brand of postcolonial writing in which these oppositions are reconstituted in a more complex transitional model” (Head 2009: 34).

How does one respond to a question like that? *If you don't want to perish of shame? If you want to escape the cataclysm to come?*

Why do big words sound so out of place in this country?

'Yes', he says. 'At least I think so.' (Y: 124, Coetzees kursivering)

Her ser vi at den overlegne posisjonen John er blitt plassert i også er en kilde til skam og noe han ønsker å komme seg vekk fra. Dette tekstutdraget viser også vanskeligheten i å bli forstått av engelskmennene, han er ikke nødvendigvis mindre fremmedgjort overfor de enn han er overfor afrikaanerne. John føler han ikke kan fortelle Merrington hva han faktisk tenker, noe som kan ha en sammenheng med at apartheidsystemet har et lignende verdigrunnlag som den kolonialistiske politikken England har ført over flere århundrer. Han forventer kanskje ikke at engelskmennene, som har ansett seg selv som en overlegen rase, vil forstå den skamfølelsen han kjenner på i forbindelse med en slik rolle. Nok en gang ser vi Johns idealbilder krasje med hans egne erfaringer og verdier. Han retoriske spørsmål om hvorfor det høres så feil ut å bruke store ord i England, understreker dessuten følelsen av å stå utenfor den engelske kulturen som han har forsøkt å bli assimilert i.

Medskyldighet ("Complicity") er et gjennomgangstema i flere av Coetzees verker, inkludert denne triologien, og preger *Youth* og Johns motivasjon for å reise fra Sør-Afrika. Dette kommer frem blant annet når han møter hushjelpen fra Malawi hos Mrs. Merrington. Han får umiddelbart et inntrykk av at hun misliker ham og knytter dette til sitt afrikaanerutseende:

Does she resent him in his person as a South African, a white, an Afrikaner? She must know what Afrikaners are. [...] Is there anything he can do to make her understand that he is not one of them that he has quit South Africa, is resolved to put South Africa behind him for ever? *Africa belongs to you, it is yours to do with as you wish*: if he said that to her, out of the blue, across the kitchen table, would she change her mind about him? (Y: 121, Coetzees kursivering)

Han kjenner altså på en medskyldighet overfor de svarte afrikanerne, en form for historisk skyld på vegne av sitt eget folk. Før han forlater landet for å dra til England, uttrykker han at han er i Sør-Afrika "on the shakiest of pretexts" og at "history rings with shouts of anger" (Y: 17). Han ønsker å bli fri fra "the fury of politics" (Y: 85), men føler seg bundet til de politiske og historiske realitetene gjennom sitt opphav og sin hudfarge, i tillegg til at han, som sitatet ovenfor viser, opplever et ansvar for å rette opp i urettferdigheten som har blitt begått mot Afrikas urbefolkning. Å flykte fra hele kontinentet synes for John i *Youth* å være den riktige måten å ta dette ansvaret på.

Behovet for å reise vekk handler dermed ikke bare om å komme nærmere det kulturelle, siviliserte og urbane sentrum og dermed rykke opp i verdihierarkiet ved å bli engelsk. Det dreier seg også om å reise vekk fra en skyld- og skamfølelse over å være overlegen den afrikanske urbefolkningen i kraft av privilegiene han har som hvit i apartheidsystemet, og vekk fra sin egen posisjon som tilknyttet afrikaanerne og deres undertrykkende regime. John er både kolonisert (i forhold til engelskmennene) og koloniherre (gjennom sine afrikaanerrøtter), og derfor både i en underlegen og en overlegen posisjon. Men mens den underlegne posisjonen og skammen knyttet til den springer ut av en kolonialistisk diskurs, springer skamfølelsen knyttet til den overlegne posisjonen ut av en mer selvstendig moralsk bevissthet hos John. Bevisstheten om den overlegne posisjonen henger sammen med hans egne tanker om hva som er moralsk akseptabelt, mens følelsen av å være underlegen er som nevnt knyttet til en ideologi som er grunnleggende for både vestlig kolonialisme og apartheid, altså noe John er opplært til å tenke fremfor noe han selv har kommet frem til. Johns selvstendige moralske bevissthet er naturligvis ikke noe som *kun* har oppstått i ham selv, den kan også ha blitt påvirket av ulike ideologiske forestillinger, men den er i hvert fall selvstendig i forhold til den rådende ideologien i Sør-Afrika i tidsrommet verkene omhandler.

Den selvstendige moralske bevisstheten utvikler seg gradvis i *Youth*, og i *Summertime* har den festet seg enda tydeligere hos John. *Youth* handler om Johns forsøk på å være på riktig side av de kolonialistiske dikotomiene, konsekvensene av dette forsøket, og hvordan det å mislykkes i dette henger sammen med hans mislykkede forsøk på å bli forfatter. Hans forfatter- og kunstnerideal henger sammen med idealbildet av engelskmannen, og i løpet av fortellingen illustreres det umulige ved disse idealene. De er ugjennomførlige fordi John ikke kan unnslippe sin bakgrunn og etniske identitet som sørafrikaner, men de er også urealiserbare fordi de er ulogiske og bygger på en form for essensialisme, og for John som ellers har en strengt logisk tankegang blir de derfor umulige å leve opp til. Som Homi Bhabha viser er de stereotypiske identitetsbegrepene ambivalente på flere måter, men i denne ambivalensen finnes det en mulighet til å utfordre stereotypenes autoritet ved å vise frem deres element av konstruksjon og deres mangel på logikk, og det kan den postkoloniale litteraturen gjøre. Som for eksempel *Youth* gjør.

4 *Summertime*: Tilgivelse og kollektiv skam

Summertime består av utdrag fra Johns notatbøker fra perioden 1972–1975, og mellom disse utdragene finner vi fem intervjuer skrevet av en britisk biograf som angivelig skal bruke intervjuene til en biografi om den avdøde forfatteren John Coetzee. Dette verket skiller seg fra de to forrige både i fortelleteknikk og struktur, i tillegg til at fiksjonselementene er mer fremtredende. Dessuten har John gjennomgått en betydelig personlighetsendring fra *Youth*, noe som får konsekvenser for hva han skammer seg over.

Mens John i *Boyhood* og *Youth* skammer seg over å være kolonisert, provinsiell og annenrangs sammenlignet med engelskmennene og europeerne, er han i *Summertime* ikke lenger opptatt av å søke mot de vestlige kulturelle metropolene. Tvert i mot, så snakker han i dette verket om å flytte til den forlatte byen Merweville i the Great Karoo, som er et stort ørkenområde i Caperegionen. I tillegg uttrykker han at han ikke liker engelskmenn (Coetzee 2010: 54–55)¹⁸, noe som står i kontrast til hans tidligere idealisering av dem. Postkolonial teori blir dermed ikke like viktig i dette kapittelet som i de foregående, fordi denne teorien tar utgangspunkt i den ideologiske arven fra kolonialismen som John her til en viss grad har frigjort seg fra (men det betyr ikke at han har frigjort seg fra konsekvensene av kolonialismen).¹⁹ I dette kapittelet har jeg i større grad rettet oppmerksomheten mot problemstillinger knyttet til forståelsen av begreper som skam og skyld, og ideen om en kollektiv skamfølelse.

Selv om John vender tilbake til Sør-Afrika, ”the country of his heart” (Y: 137), skjer det ikke uten komplikasjoner. Disse komplikasjonene er knyttet til at han er en hvit sørafrikaner fra en afrikaanerslekt i et land hvor apartheidstyret fortsatt regjerer, dog med økende motstand fra den øvrige befolkningen. Den politisk betente situasjonen skaper en nedgangsstemning og en aggressiv atmosfære i *Summertime*. Johns afrikaaneridentitet og ufrivillig privilegerte status som hvit er en kilde til skam for ham i alle de tre selvfremstillingene. For å forstå hvordan John kan skamme seg over noe han ikke selv er ansvarlig for, har jeg tatt utgangspunkt i McMahan's begrep om kollektiv skam. Han mener at Coetzee har en idé om en kollektiv identitet som grunnlag for å føle skam, og selv om jeg

¹⁸ Referanser til *Summertime* markeres heretter med bokstaven ”S” og sidetall.

¹⁹ Postkolonial teori dekker naturligvis et enda større område, men her henviser jeg til de teoretiske innfallsvinklene jeg tidligere har omtalt i oppgaven.

ikke er enig i McMahan's analyse på alle punkter, vil jeg argumentere for at det i *Summertime* finnes en kollektiv afrikaaneridentitet som John føler han (motvillig) er en del av, og at denne identiteten er en kilde til skamfølelse for ham. Identiteten både som sørafrikaner og kolonisert, som jeg diskuterte i de to forrige kapitlene, er også kollektive identitetsforståelser. Jeg har imidlertid valgt å vente med å diskutere begrepet kollektiv identitet og kollektiv skam til dette kapitlet, for det er i *Summertime* Johns begrep om kollektiv skam møter mest motstand. Boken introduserer flere personer som har en annen oppfatning enn John om afrikaanernes rolle og den politiske situasjonen, og som ikke forstår Johns skyld- og skamfølelse rundt dette.

Et annet teoretisk holdepunkt i dette kapitlet er filosofene Deonna, Rodogno og Teronis *In Defense of Shame*. Forfatterne av dette verket har som mål å se på de positive sidene ved skam, men jeg har vært mest opptatt av deres definisjoner av skam og hvordan de skiller seg fra definisjonene av skyld, og deres forståelse av disse begrepene støtter mitt poeng om at John i *Summertime* i større grad enn i de to andre verkene er preget av skyldfølelse. Notatbokfragmentene i *Summertime* preges av hans forsøk på å stille opp for og hjelpe faren, for å bøte på sin egen skyldfølelse. Han angrer på sin tidligere oppførsel ikke bare overfor faren, men også for eksempel overfor insektene han og kusinen Margot torturerte som barn. Jeg vil analysere skyldfølelsen i dette kapitlet, delvis fordi det vil klargjøre distinksjonen mellom skam og skyld (i den grad det er mulig å etablere et klart skille mellom disse følelsene), og delvis fordi det sier noe om Johns utvikling gjennom de tre bøkene.

Jeg analyserer også intervjuobjektens meninger om John. Han fremstilles av dem som alt annet enn "a great man" og får mye kritikk for oppførselen sin, og bildene som tegnes av ham står i kontrast til det offentlige bildet knyttet til hans anerkjente og prisbelønnede forfatterskap. *Summertime* skiller seg ut fra de andre verkene i både form og innhold ved at Johns egen stemme får mindre plass i dette verket, her handler det også om intervjuobjektens livserfaringer og Johns plass i deres personlige historier. John har spilt en marginal rolle i de fleste av intervjuobjektens liv, og gjennom deres utsagn om hans ubetydelighet fremheves kontrasten mellom John og det stereotypiske bildet av kunstneren som en spesiell person som gjør et sterkt inntrykk på andre mennesker. Den siste delen av dette kapitlet vil lede opp mot sjangeranalysen i oppgavens andre del, fordi jeg beveger meg fra skammens utvikling innenfor narrativenes forløp til skammens andre uttrykksformer i Coetzee's selvframstillinger.

4.1 Kroppsarbeid og poesi

I *Summertime* får vi vite at John nylig har flyttet tilbake til Sør-Afrika etter et opphold i England og USA. Han bor sammen med sin syke far og skriver på debutboken *Dusklands*. De lever på et sparsommelig budsjett, og John bruker mye av sin tid på å pusse opp deres falleferdige hus i Cape Town-forstaden Tokai, noe som også dokumenteres detaljert i notatbøkene. Her ser vi en tydelig forskjell fra *Youth*, hvor det åndelige og litterære livet var opphøyet, og det materielle og hverdagslige nedvurdert. John er her opptatt av både det materielle og det åndelige, og gjennom notatbøkene og intervjuene kan vi se en sammenheng mellom det fysiske arbeidet og hans nye idealer. Til Margot sier han:

'I try to do things myself when I ought really to leave them to more competent hands. It's because of the country we live in.'
[Margot:] 'The country we live in? Why is it the country's fault that your truck keeps breaking down?'
'Because of our long history of making other people do our work for us while we sit in the shade and watch.' (S: 111)

Denne samtalen finner sted mens John og kusinen har fått motorstopp ute i Karoo-ørkenen, og motorstoppen avslører Johns manglende håndverkskompetanse, noe som frustrerer Margot. At han likevel insisterer på å gjøre denne typen arbeid selv, som å reparere sin egen bil, markerer viktigheten av ikke å være en del av apartheidpolitikkens ideologi, hvor noen raser er mindre verdt enn andre og dermed kan gjøre det harde kroppsarbeidet, så den mest privilegerte rasen kan bruke tiden sin på andre ting. Å leve under apartheidregimet og ufrivillig være en del av den privilegerte rasen er som nevnt noe John skammer seg over i alle de tre selvfremstillingene, men det er kun i *Summertime* han virkelig prøver å gjøre noe med det. I *Boyhood* er han ikke selvstendig nok til å handle på en måte som yter motstand mot systemet og den skammelige følelsen av overlegenhet overfor de fargede og de svarte, mens i *Youth* er strategien å flykte fra hele problemet. Å drive med kroppsarbeid er en av Johns metoder for å overleve i apartheidstyrte Sør-Afrika uten å "perish of shame" (Y: 124, Coetzee's kursivering).

McMahan analyserer kapittelet "On National Shame" i Coetzee's *Diary of a Bad Year*²⁰, som handler om amerikanske myndigheters tillatelse av tortur på Guantánamo. Han tolker J.C.'s synspunkt som at et folkeslag kan bære på en kollektiv skam for noe en annen

²⁰ For øvrig nok en bok av Coetzee som beveger seg i grenselandet mellom fakta og fiksjon.

representant for deres folkeslag har gjort, og at denne skammen også er arvelig, så det blir for eksempel naturlig for tyskere å skamme seg over ugjerninger begått av deres besteforeldre under andre verdenskrig. McMahan forstår Coetzees idé om kollektiv skam hos J. C. i *Diary of a Bad Year* på en måte som ligner Johns forståelse i *Summertime*. Dette forklarer hvorfor John forsøker å bøte på handlinger han ikke selv er ansvarlig for, som å drive med kroppsarbeid, selv om han ikke er flink til det eller tjener penger på det. Det kan også forklare hvorfor han har et sterkt behov for å ta avstand til afrikaanerkulturen. På den ene siden henger det sammen med at denne kulturen på mange måter føles fremmed for ham, basert på for eksempel den folkelige tonen og de maskulinistiske verdiene. På den andre siden henger det sammen med at å assosieres med afrikaanere blir nærmest uutholdelig for John med tanke på alt de har utsatt den øvrige afrikanske befolkningen for.

Johns virke som forfatter, og spesielt som poesiinteressert, skiller han også ut i den afrikaanske kulturelle konteksten. Maria Regina, datteren til Adriana som er den tredje som blir intervjuet i *Summertime*, går så langt som å hevde at John ikke er afrikaaner fordi han skriver poesi (S: 157), som om dette var to uforenelige størrelser. Johns forfattervirksomhet får som i *Youth* også i *Summertime* en viktig funksjon, men på en litt annen måte. I *Youth* var skrivingen en måte å bli europeisk på, i tillegg til at det var noe John følte seg kallet til å drive med. I *Summertime* har ikke John behov for å konstruere en europeisk identitet, men han har fortsatt behov for å markere avstand til afrikaanerkulturen og skammen forbundet med å bli assosiert med denne. Å skrive blir en måte å håndtere skammen på, både som en handling og gjennom det han faktisk skriver. Som handling blir det i likhet med kroppsarbeidet en måte å vise at han ikke har de samme idealene som den gjengse afrikaaner. Hans kusine uttrykker at å drive med poesi i Sør-Afrika nærmest er noe tabubelagt, i likhet med fysisk kroppsarbeid:

She forgot: you do not ask a man to show you his poems, not in South Africa, not without reassuring him beforehand that it will be all right, he is not going to be mocked. What a country, where poetry is not a manly activity but the province of children and *oujongnooiens* [spinsters] – *oujongnooiens* of both sexes! (S: 129–130)

Her illustrerer hun også det maskulinistiske aspektet ved den sørafrikanske apartheidideologien, og hun lurar på om John er en ”moffie” (homofil) fordi hans væremåte ikke utstråler den samme maskuliniteten hun er vant til å finne hos andre mannlige afrikaanere.

Det er imidlertid ikke nødvendigvis slik at Johns skjønnlitterære produksjon nødvendigvis er motivert av politisk motstand, men innholdet i debutboken viser også en

kritisk holdning til afrikaanerne og kolonialismen. Julia leser *Dusklands* som ”a book about cruelty, an exposé of the cruelty involved in various forms of conquest” (S: 58). Johns *Dusklands* blir i *Summertime* altså også oppfattet som et uttrykk for hans kritiske holdning til afrikaanerenes kolonisering av Sør-Afrika og det problematiske ved ideologier som legitimerer slike erobringer. Å føle kollektiv skam og uttrykke den kan imidlertid også tolkes som en metode for å redde sin ære. MacMahan diskuterer J. C.s spørsmål om hva en enkelt person kan gjøre for å distansere seg mest mulig fra lederne i sitt hjemland for å kunne ”save one’s honour” (MacMahan 2010: 103). Igjen kan skam tolkes som noe positivt, for å uttrykke skam kan vise at man har integritet og verdighet, og behovet for å bevare disse egenskapene kan bli større i et land hvor disse egenskapene er under press og ikke verdsettes av myndighetene eller den rådende kulturen (se for eksempel Deonna, Rodogno og Teroni 2012: 97).

Hvorfor John føler skam og ikke bare skyld når det gjelder afrikaaneridentiteten, handler om at det ikke bare er afrikaanernes handlinger (som apartheidpolitikken) det er problematisk for ham å assosieres med. Deonna, Rodogno og Teroni påpeker at skam kan ha en sammenheng med en uønsket identitet (Deonna, Rodogno og Teroni 2012: 77). De argumenterer for at mens skyld primært dreier seg om brudd på regler og lover, handler skam om en manglende evne til å leve opp til sine egne idealer og prinsipper, og at skam på denne måten er knyttet til ens identitet på et dypere plan enn skyld er. Afrikaaneridentiteten er en uønsket identitet for John, men vi ser at i *Summertime* forsøker han å redefinere seg selv som noe annet enn afrikaaner og privilegert, hvit sørafrikaner. Her blir kroppsarbeidet og skrivingen viktige elementer. Grunnen til at han ikke har forsøkt dette tidligere henger sammen med en modningsprosess. I *Boyhood* er han ikke selvstendig nok til å ta avstand fra afrikaanerkulturen og posisjonen hans hvite hud gir ham i det segregerte Sør-Afrika, i tillegg til at han ikke har utviklet en politisk eller språklig bevissthet om mekanismene som styrer samfunnet. I *Youth* er han fortsatt fanget i et kolonialistisk verdensbilde hvor den beste løsningen synes å være å flykte fra Sør-Afrika og prøve å omskape seg selv som engelskmann.

Når John ikke lykkes med å skape et selv bilde han er fornøyd med, blir skammen vedvarende, fordi han stadig blir forbundet med idealer og prinsipper han ikke har, og skammen oppstår også fordi han ikke klarer å gjøre noe for å hindre at dette skjer. Deonna, Rodogno og Teroni skriver også at skam ”does not concern particular actions or omissions but our general ability to perform in this or that area” (Deonna, Rodogno og Teroni 2012: 105).

Identiteten som afrikaaner og sørafrikaner, som vi nå har forstått er den viktigste kilden til skam for John, blir et slikt område hvor John i *Boyhood* og *Youth* føler seg handlingslammet. I *Summertime* er han i stand til å handle for å identifisere seg selv som noe annet enn en afrikaaner, og skamfølelsen knyttet til dette er derfor betydelig mindre her enn i de to foregående verkene. Uttrykket for en kollektivt fundert skamfølelse og handlingene som viser avstand til afrikaanerne og apartheidideologien er imidlertid også forbundet med Johns forsøk på å bevare sin ære, verdighet og integritet, og det er derfor ikke fruktbart å karakterisere skammen som noe utelukkende positivt eller negativt. Det samme kan sies om hans skyldfølelse.

4.2 Et ønske om tilgivelse

John har i *Summertime* utviklet mer empati overfor både mennesker og dyr, og på noen områder står oppførselen hans her i kontrast til slik den var i *Boyhood* og *Youth*. John går for eksempel fra å hate faren og skamme seg over ham, til å gjøre alt han kan for at faren skal ha et godt liv og ikke føle seg ensom, selv om dette innebærer at John må gå på akkord med sine egne behov. Dette bekrefter flere av de som blir intervjuet, for eksempel Julia: "[H]e did feel guilty about his father. He felt guilty and therefore behaved dutifully" (S: 48). John uttrykker også sin skyldfølelse eksplisitt, kanskje aller tydeligst i et av de udaterte notatbokfragmentene i *Summertimes* siste kapittel:

Forgive me for deliberately and with malice afterthought scratching your Tebaldi record. And for more besides, so much more that the recital would take all day. For countless acts of meanness. For the meanness of heart in which those acts originated. In sum, for all I have done since the day I was born, and with such success, to make your life a misery. (S: 250, Coetzees kursivering)

Her er det tydelig at John føler skyld og anger, men skammer han seg også over sin oppførsel? Selv om John mener han har gjort mange feil som ung, gir han ikke uttrykk for at disse feilene er en del av en uønsket identitet på samme måte som det å være afrikaaner er det.

I *Boyhood* kunne John noen ganger være direkte ondskapsfull, spesielt mot andre familiemedlemmer. Han knuste for eksempel fingeren til broren med vilje, og mobbet moren sin. I *Summertime* er imidlertid ingen av handlingene overfor broren eller moren nevnt, noe som for øvrig også er i tråd med Coetzees tendens til ikke å innfri leserens forventninger. Det er oppførselen overfor faren som først og fremst tas opp i den siste av selvframstillingene,

men det er skyldfølelse og tilgivelse John er opptatt av her, ikke skam. Johns personlighetsendring, hans ”project of self-reformation” (S: 58) som Julia kaller det, fører til at han ser sine tidligere handlinger i et nytt lys og ønsker å endre sitt handlingsmønster. Julia hevder også at ”[h]is life project was to be gentle” (S: 58), og dette utsagnet illustrerer hvordan John har forandret seg fra *Boyhood* og *Youth*, hvor det å være snill ikke fremstår som spesielt viktig for John.²¹

Endringene i Johns personlighet får også konsekvenser for hans forhold til dyr. I løpet av tidsrommet for *Summertime* slutter han å spise kjøtt og uttrykker skyldfølelse for måten han har behandlet dyr på tidligere. I *Boyhood* uttrykker han riktignok en viss respekt for dyr, noe som illustreres for eksempel ved at han blir ”repelled by the casual ease with which the butcher slaps down a cut of meat on the counter, slices it, rolls it up in brown paper, writes a price on it” (B: 101). Likevel spiser han kjøtt som barn, og i en samtale med Margot kommer det frem at han som ung gutt dessuten utførte ondskapsfulle handlinger mot dyr. Når hun minner ham på en episode hvor de rev beina av en gresshoppe, reagerer John slik:

’Do you remember,’ she says, ‘how once you pulled the leg off a locust and left me to kill it? I was so cross with you.’
‘I remember it every day of my life,’ he says. ‘Every day I ask the poor thing’s forgiveness. I was just a child, I say to it, just an ignorant child who did not know better.’ (S: 96)

På tross av et inderlig ønske om tilgivelse, uttrykker ikke John noen skamfølelse overfor behandlingen av faren eller gresshoppene. Det er en gråson mellom begrepene skam og skyld, og det ville kanskje vært mulig å argumentere for at John skammer seg over de ovennevnte episodene, men jeg vil fortsette å argumentere for at det dreier seg mer om skyld enn skam i disse tilfellene. Skam oppstår ofte i forbindelse med handlinger, men det er som nevnt ikke nødvendigvis selve handlingen som fører til skamfølelse. Når det gjelder skyld er denne følelsen som regel knyttet mer direkte til en handling. Dette understreker poenget om at skam er forbundet med identitet, mens skyld ikke er det på samme måte.

Jeg viste til det kolonialistiske verdensbildet som grunnlag for skam i de forrige selvfremstillingene, og fraværet av dette verdensbildet er en av grunnene til at John ikke skammer seg like mye over seg selv i *Summertime*. Skammen i *Boyhood* ble for eksempel aktivert av at han ikke hadde de maskuline trekkene som ble idealisert i afrikaanermiljøet, og

²¹ Han uttrykker riktignok mot slutten av *Youth* at det viktigste er å gjøre ”the right thing”, men at det er vanskelig for ham å leve opp til fordi ”[t]he right thing is boring” (Y: 165).

skammen i *Youth* oppstod ofte i situasjoner hvor han ble assosiert med Sør-Afrikas rasistiske politikk. Dette var områder hvor han følte han ikke kunne gjøre noe for å endre folks oppfatninger, og han kom til kort i møte med andres forventninger. Når det gjelder episodene jeg refererte til ovenfor er han i stand til å endre folks oppfatninger av ham, og han har egentlig allerede gjort det, og på den måten unngår han å føle skam i forbindelse med disse hendelsene. Som nevnt ovenfor har John i *Summertime* også funnet en måte å ta tydeligere avstand fra afrikaanerkulturen på, så også på dette området føler han mindre skam enn tidligere. Å føle skam på vegne av andre forutsetter en identifikasjon med de andre, og John identifiserer seg mindre med afrikaanerne i *Summertime* enn han gjorde som ung i *Boyhood* og *Youth*. Han ønsket ikke å identifisere seg med dem som ung heller, men klarte ikke å distansere seg fra dem på en så markant måte som han gjør *Summertime*.

Selv om John kan skamme seg over sin tidligere identitet i lys av den han er i nå, vet han at han *kunne* handlet annerledes både overfor familien og dyrene. Han sier riktignok til Margot at han ”did not know better”, men det er likevel slik at dette handler om aktive handlinger han kunne latt være å utføre, i motsetning til assosiasjonene rundt etnisk tilhørighet som han følte han ikke kunne påvirke som barn og ungdom. Hvis vi ser på skam som et uttrykk for maktesløshet overfor noe man ønsker å ta avstand fra, gir det mening å hevde at John ikke skammer seg over de ondskapsfulle handlingene, for han var ikke maktesløs i disse situasjonene, han gjorde handlingene frivillig. Som barn følte John at hans identitet var nært forbundet med familiens, og dette var også en kilde til skam. I *Summertime* påpeker han flere ganger at han har likhetstrekk med faren (for eksempel på side 6), men det knyttes ikke her en skamfølelse til disse likhetene. Dette kan skyldes at John har utviklet en mer selvstendig identitetsforståelse, i tillegg til at hans verdier har forandret seg, så han synes ikke lenger det er noe skammelig ved oppførselen til faren. Vi ser også at frykten for å være annerledes blir mindre desto eldre han blir. Han tør å stole på egne vurderinger i stadig større grad og skammer seg derfor ikke over å bli ansett som unormal.

4.3 Fremstillinger av John: ”Not a very dignified picture”

Gjennom narrativets tredjepersonsforteller får leserne innblikk i Johns tanker og perspektiv på tilværelsen. Notatbokfragmentene er skrevet med en slik tredjepersonsforteller, men *Summertimes* hoveddel er de fem intervjuene, og her slippes andre perspektiv til. Ut i fra

disse perspektivene får vi som lesere et annet blikk på John, men skamtematikken står sentralt også i intervjudelen. Intervjuobjektene syn på skam er imidlertid ikke alltid i overensstemmelse med Johns oppfatning av hva som er skammelig, i noen tilfeller har de synspunkt som er motstridende med Johns. Ved å analysere intervjuobjektene meninger om John understreker jeg skamtematikkens betydning i *Summertime*, for på tross av at John selv gir uttrykk for mer skyld- enn skamfølelse i dette verket, er skam en narrativ drivkraft også i denne selvfremsstillingen. Dessuten leder dette delkapittelet opp mot neste kapittel, fordi vi ser at forfatteren Coetzee belyser temaet skam ikke bare som et element i fortellingenes utvikling, men også gjennom andre strukturelle grep, noe som understreker ideen om at skam både er en narrativ drivkraft og en bærende sjangerkonvensjon.

Summertimes første intervju er med Julia, en av Johns elskerinne som bodde i samme boligområde. Når Julia ser John drive med husreparasjon, reagerer hun med forundring over at han gjør dette frivillig med tanke på hvilke assosiasjoner det gir blant andre sørafrikanere:

What was odd was that it was not customary in those days for a white man to do manual labour, unskilled labour. Kaffir²² work, it was generally called, work you paid someone else to do. If it was not exactly shameful to be seen shovelling sand, it certainly let the side down, if you know what I mean. (S: 23)

Selv om hevder det ikke er direkte skammelig, mener hun likevel det er noe degraderende ved å gjøre denne typen arbeid. John er klar over dette, men det er nettopp på grunn av slike fordommer han gjør det. Han vil ikke assosieres med apartheidsystemets verdier og konvensjoner, *det* er det skammelige for ham.

John vil som nevnt heller ikke fremstå som aggressiv og dominerende, egenskaper som tradisjonelt er knyttet til styrke og maskulinitet. Han vil heller vise frem sin følsomme side og være ydmyk, egenskaper som kan bli sett på som et tegn på svakhet. Adriana, en brasiliansk kvinne John gjør et mislykket forsøk på å forføre, foretrekker en mer stereotypisk mann. "A weak man is worse than a bad man" (S: 168), sier hun til datteren Maria Regina, og hun fremhever Johns mangel på "fire" og "grace" (S: 172), og kaller ham "tepid" (S: 196). Igjen ser vi et eksempel på at John beskrives som en mann uten "grace". Vanære er et karaktertrekk ved John som gjentas i alle de tre selvfremsstillingene, spesielt i *Youth* og *Boyhood*. Det er et av flere bilder på skamfølelsen han bærer på, og som altså også andre personer tilskriver ham, dog av ulike årsaker.

²² "Kaffir" er et nedsettende slanguttrykk for en svart person.

Flere episoder i *Summertime* er sentrert rundt Johns kropp, sensualitet og seksualitet. Ifølge intervjuobjektene har John hatt romantiske følelser for fire av dem (det femte intervjuobjektet er en mann), og det fortelles om flere episoder som omhandler flørting, sex, kjærlighetserklæringer og lignende. Skam oppstår ofte i situasjoner hvor ens integritet eller verdighet blir truet, og mens integritet er forbundet med idealer og prinsipper, er verdighet ofte forbundet med det kroppslige. I vestlige kulturer, også i Sør-Afrika, er kroppen og seksualiteten tradisjonelt blitt ansett som noe privat, og noe som både er skammelig og uverdig å eksponere for mye i offentligheten. For det første er Johns seksualitet i *Summertime* noe skammelig fordi han fremstår som inkompetent på dette området, og for det andre er det knyttet til skam på grunn tradisjonelle verdier som tilsier at det er uverdig å offentliggjøre en manns privatliv slik den engelske biografen gjør med Johns. Beskrivelsene av John får ham til å fremstå som en mann med lite verdighet, noe Mr. Vincent bekrefter når han uttrykker at "*It is not a very dignified picture of Coetzee that emerges from your [Adriana's] story*" (S: 185, Coetzees kursivering).

Det tegnes et lignende degraderende bilde av John i alle intervjuene, men i de to siste intervjuene skyldes dette biografens spørsmål vel så mye som intervjuobjektens svar. De to siste som intervjues, Martin og Sophie, forsøker å rette søkelyset på Johns karriere som akademiker og forfatter, mens Mr. Vincent stadig fører samtalen tilbake til Johns privatliv (se for eksempel S: 217–218). Biografens ledende spørsmål understreker hans manglende troverdighet. Hans behov for å plassere John i simple kategorier (S: 229) og hans utilstrekkelige kunnskap om både sitt biografiske objekt og Sør-Afrikas historie, gjør ham til en upålitelig karakter i fortellingen. Mr. Vincents mangel på troverdighet kan sees i lys av Coetzees tendens til å sette spørsmålstegn ved litteraturens evne både til å representere historien og til å definere andre, noe jeg diskuterer nærmere i kapittel 5.

I tillegg til at eksponeringen av det kroppslige og erotiske kan forbindes med noe skammelig i seg selv, forsterkes det skammelige ved at John beskrives som uattraktiv, seksuelt inkompetent og kald. Julia sier for eksempel: "Women didn't fall for him – not women in their right senses" (S: 81), og Adriana hevder at "[f]reedom, sensuality, erotic love – it was all just an idea in his head, not an urge rooted in his body. He had no gift for it. He was not a sensual being" (S: 193). Selv om ikke John uttrykker en skamfølelse knyttet til hans mislykkede forsøk på å gjøre seg attraktiv for kvinnene, er det flere skammelige kvaliteter ved disse episodene. De portretterer John som en mann med lite verdighet, æresfølelse ("grace") og med en manglende evne til å lykkes med sine romantiske prosjekter. Biografier har

tradisjonelt opphøyet det biografiske objektet, og det er nok en bevisst strategi fra Coetzees side å gjøre det motsatte i sine selvframstillinger. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

4.4 Fornyelse og fornedrelse

Summertime er en bok som skiller seg tydelig fra *Youth* og *Boyhood* både i form og innhold, men den har likevel blitt ansett som den tredje delen av Coetzees selvframstillinger. Dette er fordi Coetzee her bruker sitt eget navn og trekker inn faktaopplysninger om seg selv, og den blir derfor plassert i sammenheng med de andre bøkene på tross av at den inneholder fiktive elementer. I *Summertime* har John gjennomgått et såkalt ”project of self-reformation”. Han bærer fortsatt på en skamfølelse over å være sørafrikaner med afrikaaneropprinnelse, men skammen er mindre fremtredende her enn tidligere, og dette henger sammen med at han tar aktive grep for å unngå at denne følelsen tar overhånd. Han insisterer på å gjøre alt arbeid selv, enten det dreier seg om takfiksing eller bilreparasjoner, og sender dermed bevisst et signal om at han ikke synes det er riktig at Sør-Afrikas hvite befolkning skal overlate denne typen arbeid til de fargede og de svarte. Han distanserer seg dermed fra den stereotypiske afrikaaner. Å lese og skrive skjønnlitteratur blir for John også en metode for å fjerne den skammelige merkelappen ”afrikaaner”. Både innholdsmessig og som handling viser den skjønnlitterære virksomheten at han tar avstand fra afrikaanerkulturen og afrikaanernes handlinger.

Endringene i Johns personlighet har imidlertid gitt ham mer skyldfølelse for ondskapsfulle handlinger han utførte som barn, som å torturere innsekter og ødelegge farens favorittplate. Han er blitt snillere og mer samvittighetsfull, og ønsker å tilgis for tidligere ugjerninger. Jeg har vist at det er vanskelig å differensiere klart og tydelig mellom skam- og skyldfølelse i disse situasjonene, men at det virker som det dreier seg mer om skyld enn om skam, fordi disse handlingene ikke er knyttet til Johns identitet på samme måte som hans etnisitet er. I tillegg er disse handlingene ikke karakterisert av følelsen av maktesløshet og handlingslammelse som skam ofte er forbundet med. Dette forklarer også hvorfor John skammet seg mer i *Boyhood* og *Youth* – her var han fanget i et kolonialistisk verdensbilde hvor han stadig ble påminnet sin status som annenrangs fordi han var kolonisert, og dette fremstod som en universell og upåvirkelig sannhet for ham.

Også i intervjuobjektene og biografens karakteristikker av John, er det skammelige fremtredende. Han beskrives på en uverdigg og degraderende måte, og fremhevelsen av hans

kropp, seksualitet og mislykkede sjekkeforsøk, setter ham i et skammelig lys. Coetzees vektlegging av disse sidene ved John understreker mitt poeng om at skam er en narrativ drivkraft i de tre selvfremstillingene. Vi har sett hvordan fortellingen om Johns liv motiveres av hendelser og tanker knyttet til skam, og jeg vil nå se på temaet fra en annen og mer overordnet vinkel: Hvordan henger skam sammen med sjangerkonvensjonene til den selvbiografiske sjangeren ”bekjennelser”?

5 "En aura av sannhet": Selvfremstillingene som sekulære og postkoloniale bekjennelser

A crime is confessed (murder, theft); a cause or reason or psychological origin is proposed to explain the crime; then a rereading of the confession yields a 'truer' explanation. The question we should ask now is: What must the response of the confessant be towards these or any other 'truer' corrections? The answer, it seems to me, is that to the extent that the new, 'deeper' truth is acknowledged as true, the response of the confessant must contain an element of shame. (Coetzee 1992: 273)

Ser vi på selvbiografiens historie, ser vi at elementene skam, skyld og synd er konstituerende for den selvbiografiske kategorien "bekjennelser". Det er imidlertid et skille mellom de kristne bekjennelsene (som startet sjangertradisjonen) og de sekulære bekjennelsene. Dette skillet består i at de sekulære bekjennelsene ofte ikke har noe syndsbegrep og heller ingen syndsforlatelse.²³ Som Coetzee-forskeren Derek Attridge påpeker, og som jeg vil diskutere videre i dette kapitlet, fører mangelen på en gudeskikkelse til at det heller ikke finnes en absolutt sannhet som bekjennelsen kan forholde seg til. Bekjennelser har likevel, i likhet med de aller fleste selvbiografier, et mål om å fortelle en sannhet om den biograferte. Hvordan kan man gjøre dette når det ikke finnes noen øvre instans som kan dømme hva som er sant og usant? Jeg argumenterer for at det er elementene i teksten som handler om skam som gir et inntrykk av at forfatteren forteller sannheten om sitt liv.

Jeg følger opp skamtemaet i Coetzees selvfremstillinger på en annen måte enn i de tre forrige kapitlene, og konsentrerer meg her mer om form enn om innhold (selv om det ikke er mulig å skille form og innhold fullstendig fra hverandre, i hvert fall ikke i Coetzees verker, som dette kapitlet også demonstrerer). I de foregående kapitlene har jeg analysert skammens utvikling gjennom de tre verkene, mens jeg her undersøker sjangervalget nærmere. Oppgaven beveger seg dermed metodisk fra nærlesning til sjangeranalyse. Å analysere sjanger handler om å se likheter og forskjeller mellom ens eget analyseobjekt og andre tekster som vanligvis blir plassert i samme kategori. I nyere tid har imidlertid sjangerteorien også fokusert på sjanger som litterær strategi, hvor et sentralt spørsmål blir hvilken effekt det får på leseren å

²³ Det er mulig det finnes en sekulær forståelse av synd, men koblingen mellom synd og nåde finnes ikke i en sekulær kontekst.

bruke elementer som forbindes med en bestemt sjanger, og hva som skjer når man bryter med sjangerens konvensjoner.

Coetzee er en språk- og sjangerbevisst forfatter, noe som også illustreres i hans sakprosaetekster. I artikkel- og intervjusamlingen *Doubling the Point* skriver han om viktigheten av den litterære tekstens stil og fortelleteknikk, noe blant annet litteraturforskeren Carrol Clarkson har fulgt opp i boka *Countervoices*, som tar utgangspunkt i de ulike fortellerstemmene i Coetzees litterære verker. Jeg følger opp noen av hennes poenger fra denne boka når jeg diskuterer valget av en tredjepersons fortellerstemme i presens i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*. Valget av en slik narrativ teknikk illustrerer nemlig et sjangerbrudd som får konsekvenser for hvordan vi tolker tekstenes innhold og skamtematikken.

Til slutt tolker jeg selvframstillingene ut i fra en alternativ sjangerbetegnelse. Jeg spør om de ikke også kan kalles ”postkoloniale bekjennelser”? Litteraturprofessoren Timothy Bewes har i sitt nylig utgitte verk *The Postcolonial Event of Shame* tolket skammen i Coetzees skjønnlitterære verker som uttrykk for en skam som har sin opprinnelse i den koloniale situasjonen. Fordi sjanger kan være en del av en forfatters strategi for å kommunisere et budskap, kan det være at Coetzee ved å bruke sjangerkonvensjoner knyttet til litterære bekjennelser klarer å kritisere kolonialismens diskurs på et annet nivå enn det innholdsmessige. Ved å fremstille seg selv og sine skammelige kvaliteter slik han gjør, tar han også et oppgjør med noen merkelapper som har blitt påklistret ham som hvit sørafrikaner. Jeg kommer dermed tilbake til det postkoloniale aspektet ved Coetzees selvframstillinger, og ser mot slutten av kapittelet på viktigheten av dette aspektet i tolkningen av selvframstillingenes sjangeraspekter.

5.1 Hva er en bekjennelse?

For å forstå sjangerkategorien ”bekjennelser” må vi se på denne sjangerens historie. Men før vi gjør det må vi spørre oss hva en litterær sjanger egentlig er. Sjangre er enkelt forklart merkelapper som kan plasseres på tekster ut i fra hvilke elementer de inneholder som tradisjonelt har blitt forbundet med en bestemt type tekst. Innenfor den moderne litteraturvitenskapen er det stort sett enighet om at sjangre er konvensjoner som stadig endrer seg²⁴, og de kan dermed ikke kartlegges en gang for alle. Som forfatterne av *Tekst og Historie*

²⁴ Se for eksempel definisjonen av sjanger i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”Mens sjangerteorien tradisjonelt har vært eksplisitt normativ, har den på 1900-tallet i hovedsak vært mer strukturelt og deskriptivt orientert” (Refsum 1997: 233).

påpeker, er det formålsløst å søke mot en essensiell sannhet om sjangre: "[S]å snart vi forflytter oss fra praksis til teori, så snart sjangerbegrepene ikke lenger bare er et element i diskursen, men selve temaet for den, så snart vi stiller spørsmålet 'Hva er (egentlig) en sjanger?', synes vi altså å styrte hodestups inn i en blindvei" (Asdal m.fl. 2008: 191). De understreker at sjangre må forstås som foranderlige og historisk betingede kategorier, og svaret på spørsmålet om hva en bekjennelse er vil derfor ikke være noe absolutt, men en forklaring på hva som historisk har fått merkelappen "bekjennelser" og hvilke tekstlige elementer som ofte forbindes med denne sjangeren.

En sjanger kan også tolkes som en litterær strategi. Dette involverer en bred forståelse av begrepet om forfatterintensjon, hvor "en forfatter velger å skrive innenfor en bestemt sjanger, [for] å kommunisere med sine lesere på en bestemt måte" (Asdal m.fl. 2008: 208). I denne betydningen er sjangerne nyttige fordi de kan gi leseren en indikasjon på hvordan teksten kan leses, og på samme måte kan brudd med sjangerens konvensjoner kritisere de oppfatningene som ligger til grunn for en bestemt sjangerforståelse. I Coetzees tilfelle finner vi en kritikk av en bestemt identitets- og sannhetsforståelse ved å undersøke hans brudd med forventningene knyttet til bekjennelsessjangeren. Hadde han imidlertid ikke også hatt elementer i tekstene som bekrefter deres tilhørighet til nettopp denne sjangeren, ville ikke kritikken fungert. For å se hva som kjennetegner bekjennelser som sjanger og hvordan Coetzee både bryter og oppfyller denne sjangerens konvensjoner, må vi først ta et tilbakeblikk på noen tekster som har vært sentrale for å definere nettopp denne litterære sjangeren.

Augustins *Confessiones* er ansett som de første skriftlige bekjennelsene, og i likhet med andre kanoniserte verker har de hatt en betydelig virkningshistorie, det vil si at de fleste bekjennelser skrevet etter *Confessiones* forholder seg direkte eller indirekte til dette verket.²⁵ St. Augustin var biskop, filosof og teolog, og skrev dette verket bestående av 13 bøker omkring år 400 e.kr.²⁶ I bekjennelsene forteller Augustin om sine synder som ung og om konverteringen til kristendommen. Han skrev dette verket da han var tidlig i 40-årene, og han etablerer et tydelig skille mellom den han var som ung og den han er på det tidspunktet han skriver bekjennelsene. Med førstepersons fortellerstemme i fortidsform etablerer han seg selv som en person som ser tilbake på sitt liv i lys av livsvisdommen han har tilegnet seg, og med Gud som øverste dommer for hva som er rett og galt, og sant og usant. I den første boken

²⁵ Teolog og Augustin-oversetter Oddmund Hjelde stadfester verkets betydning i litteraturhistorien: "Augustins *Bekjennelser* inntar en enestående plass innenfor verdenslitteraturen. I sammenligning med andre verker fra antikken er boken blitt kalt 'det indre menneskes Odyssé og Iliade' (Joseph Bernhart)" (Hjelde 2008: XXI).

²⁶ Verket ble sannsynligvis fullført i 398, ifølge Hjelde (Hjelde 2008: VII).

skriver han: ”Herre, du vet det. Har jeg ikke vitnet mot meg selv, min Gud, og tilstått for deg mine overtredelser, og har ikke du tatt bort syndeskylden fra mitt hjerte? (Salme 32.5). Jeg vil ikke gå i rette med deg, for du er sannheten” (Augustin 2008: 6). I dette tekstutdraget ser vi at verket er som en skriftlig versjon av den katolske syndsbekjennelsen, og for Augustin blir bekjennelsen av sine synder en del av praksisen som konvertert kristen og et skritt på veien mot å bli benådet av Gud.

Jean-Jacques Rousseaus verk *Les Confessions* er et annet verk som står sentralt i sjangerens historie, og det viderefører flere av elementene fra Augustins bekjennelser. Den franske filosofen er imidlertid mindre opptatt av det kristne aspektet ved bekjennelsen enn Augustin, og stadfester i den første setningen i den første boka (verket består av tolv bøker) at hans siktemål med disse bekjennelsene er å ”vise verden et menneske i naturens fulde sandhed; og dette menneske er mig” (Rousseau 1966: 25). Her ligger det en idé om sannheten som en del av naturen, og dette er i tråd med Rousseaus filosofi om naturtilstanden som den optimale tilstand for menneskene. Men han befinner seg også innenfor den kristne bekjennelsestradisjonen, og ser til Gud som ”den evige dommer” (Rousseau 1966: 25) han en gang vil stå overfor.

Rousseaus fortelleteknikk er lik Augustins: han bruker førstepersons fortellerstemme i fortidsform, og oppnår ved dette grepet å skape et skille mellom den han var tidligere og den han er i skrivende stund, og hans nåværende jeg kan forklare og unnskyldte tidligere hendelser i sitt liv. Han knytter det skammelige direkte til sjangerens sannhetskrav: ”Jeg har fremstillet mig, sådan som jeg var: foragtelig og ussel, når jeg har været det; god, ædelmodig, sublim, når jeg har været det” (Rousseau 1966: 25). Leseren får en følelse av at han gir et sannferdig bilde av seg selv fordi han ikke glorifiserer det, men derimot gir de skammelige episodene like mye tyngde som de episodene han er stolt av. For en leser i 2012 er det lite oppsiktsvekkende å trekke frem sine negative sider i en selvframstilling, men det er viktig å huske på at biografier hadde sin opprinnelse i beskrivelser av forbilledlige mennesker.²⁷ På denne måten bryter både Augustin og Rousseau med en del av biografitradisjonen i sine bekjennelser, men ved å skape et skille mellom den de var tidligere og den de er nå, kan de likevel fremstå som gode forbilder, fordi de tydelig tar avstand fra sine synder.

Både Attridge og Coetzee peker på skam som et grunnleggende trekk ved bekjennelsen, og Coetzee mener det er de skammelige episodene som gir den bekjennende

²⁷ Marianne Egeland skriver at ”livsskildringer historisk sett har sprunget ut av [...] den epideiktiske – altså lovprisende – retorikken” (Egeland 2000: 17).

autoritet: "[W]hatever authority a confession bears in a secular context derives from the status of the confessant as a hero of the labyrinth willing to confront the worst within himself" (Coetzee 1992: 263). Den bekjennende må ha denne autoriteten for at leseren skal tro at det faktisk er en bekjennelse de leser. Og kanskje er det "the worst within himself" Coetzee trekker frem i sine egne selvfremstillinger, og det som gjør dem troverdige som bekjennelser, på tross av at de bryter med flere av sjangerens konvensjoner, og da primært ved bruk av en tredjepersons fortellerstemme. Vi kan imidlertid ikke være sikre på at Coetzee har valgt ut det mest skammelige av alt han opplevde i tiårene 1950, -60 og -70. Derek Attridge hevder Coetzee i *Boyhood* har valgt ut "the most shaming events of these years" (Attridge 2004: 157), men han viser ikke til kilder som bekrefter denne påstanden, og jeg har i tillegg problemer med å forstå hvordan Attridge kan ha fått så god oversikt over Coetzees privatliv. Før utgivelsen av *Boyhood* var Coetzee kjent for å være en lukket og privat forfatter, og når det i tillegg handler om skammelige episoder, som vanligvis nettopp ikke diskuteres i offentligheten, har i hvert fall ikke jeg grunnlag for å hevde at Coetzee har valgt ut de mest skammelige fra sitt liv på 1950 og -60-tallet som materiale til *Boyhood* og *Youth*.

Ved å undersøke de tilgjengelige faktaopplysningene om Coetzee ser vi imidlertid at han har utelatt hendelser som kunne stilt ham i et bedre lys enn *Boyhood*, *Youth* og *Summertime* gjør. Opplysningene som er utelatt er for eksempel at han giftet seg mens han var i England (i 1963) og at han fikk en sønn i 1966 og en datter i 1968. Å utelate informasjon som for de aller fleste anses som svært relevante i en livshistorie, kan naturligvis bidra til å problematisere plasseringen av verkene innenfor en selvbiografisk tradisjon. Det er på grunn av slike utelatelser, i tillegg til den romanaktige fortelleteknikken, at Coetzees tre selvfremstillinger har blitt kalt fiktive memoarer/selvbiografier²⁸ og lignende, noe som illustrerer verkernes lek med sjangerkonvensjoner og -forventninger.

Utelatelsen av informasjonen om familien i selvfremstillingene, understreker Coetzees portrettering av seg selv som en ensom og følelsesmessig distansert mann med manglende sosiale evner. Som vi så i kapittel 3 og 4 er ensomheten og forsøkene på å innlede romantiske forhold til kvinner en sentral kilde til skam. Det ser ut til at Coetzee har tatt skrittet videre fra å konfrontere det verste i seg selv til å finne opp skammelige episoder for å fremstille seg selv i et enda mindre flatterende lys. Det er trolig at flere av de mislykkede romansene han skriver om aldri har funnet sted, med tanke på at han var gift og hadde barn i tidsperioden

²⁸ Se for eksempel den engelske Wikipedia-artikkelen om J. M. Coetzee, Sue Kossews artikkel "Scenes from Provincial Life (1997-2009) i *A Companion to the Works of J. M. Coetzee* (2011) og Carrol Clarksons *Contervoices*.

Summertime omhandler. Det er naturligvis ikke umulig at han var forelsket i andre kvinner på denne tiden, men han var i hvert fall ikke en ugift mann som bodde alene med sin far, slik John i *Summertime* gjør. På den ene siden kan dette tolkes som nok et spill med bekjennessjangerens kjennetegn, og som en del av hans motvilje mot å være for privat i møte med offentligheten. På en annen side kan strategien med å skrive seg vekk fra den faktabaserte sannheten være et virkemiddel for å fortelle en alternativ sannhet om seg selv, en sannhet om hvordan han opplevde og opplever seg selv som person. Denne sannheten kommer ikke nødvendigvis frem gjennom mest mulig nærhet til faktaopplysningene, men ved å understreke karaktertrekk som oppleves som sentrale for subjektets selvilde. Attridge går til og med så langt som å si at Coetzee forteller en *essensiell* sannhet om seg selv i sine selvframstillinger²⁹, men også her er jeg uenig med ham. Hvordan kan man vite hva som er den essensielle sannheten om en person? Kan personen selv vite det? Slike spørsmål er det etter min oppfatning ikke mulig å svare på.

5.2 "Sannhetseffekten"

Det ville i hvert fall vært en svært vanskelig oppgave å skulle finne ut om Coetzee får frem noe essensielt sant ved sin personlighet i selvframstillingene. For det første kan dette lett føre til at man begår "det intensjonale feilgrep"³⁰. For det andre er det lite fruktbart å diskutere denne problematikken i møte med en forfatter som Coetzee. Både i sin fiksjon og sakprosa har han pekt på hvordan skrift skaper virkelighet og identitet, med utsagn som: "[I]n a larger sense all writing is autobiography: everything that you write, including criticism and fiction, writes you as you write it" (Coetzee 1992: 17). Slike utsagn tyder på at han ikke en gang godtar ideen om at det finnes en essensiell sannhet om en person, selv om han riktignok også har uttalt at bekjennelsen handler om å avdekke en essensiell sannhet om jeget.³¹ En tredjepersonsforteller i presensform er en av flere metoder Coetzee benytter seg av for å problematisere identitet, forfatterautoritet og virkelighetsforståelse, noe jeg vil komme tilbake til i delkapittel 5.3. Den åpner for en annen måte å møte sannhetsproblematikken på enn den

²⁹ Se Attridge 2004: 149.

³⁰ Det intensjonale feilgrep er kort forklart en tolkningsstrategi hvor man leter etter et budskap i et litterært verk og forklarer dette budskapet ut i fra den kunnskapen man har om forfatterens liv og personlighet. For en videre forklaring av dette begrepet, se W.K. Wimsatt, Jr. og Monroe C. Beardsley i *The Verbal Icon* (1954).

³¹ "[W]e can demarcate a mode of autobiographical writing that we can call the *confession*, as distinct from the *memoir* and the *apology*, on the basis of an underlying motive to tell an essential truth about the self" (Coetzee 1992: 252).

faktabaserte metoden som verifiserer eller falsifiserer beskrivelser og utsagn mot de opplysningene vi har om Coetzees liv.³²

Det er altså like lite fruktbart å spørre om hva som *egentlig* er sannheten om Coetzee som å spørre hva en sjanger *egentlig* er. Jeg ønsker ikke å bestride den konvensjonelle forståelsen av sannhet, hvor opplysninger stemmer eller ikke stemmer med den objektive virkeligheten, men i denne sammenhengen handler det om å fortelle sannheten om et liv, og da er det ikke slik at flest mulig faktaopplysninger nødvendigvis gir et mest mulig korrekt bilde av hvordan en person opplevde sitt eget liv eller hvordan andre opplevde vedkommende. Svaret på spørsmålet om hvordan en person oppfatter seg selv og hvordan han oppfattes av andre vil alltid være subjektivt. En selvframstillings sannhetsverdi vil dermed kanskje først og fremst handle om hvor sann den virker på *leseren*.

Det går imidlertid an å identifisere noen kjennetegn på hva som skaper et inntrykk av sannhet, og jeg vil derfor behandle temaet sannhet i denne konteksten som en ”sannhetseffekt”. Dette begrepet gir assosiasjoner til Roland Barthes’ ”L’effet de réel” (1968), hvor den franske litteraturteoretikeren pekte på hvordan en litterær tekst kan gi inntrykk av at den fremstiller virkeligheten. På samme måte mener jeg skamtematikken er et grep fra Coetzees side for å skape en ”sannhetseffekt” i sine selvframstillinger. For å forklare hvordan dette foregår vil jeg først se på den sekulære formen for selvransakelse som finnes i Coetzees tre bøker, og deretter vil jeg undersøke de narrative teknikkene han bruker i fremstillingen av skamtematikken og hva det har å si for tekstenes sannhetseffekt.

Som nevnt ovenfor er det nyttig å skille mellom kristne og sekulære bekjennelser, fordi det i de kristne bekjennelsene finnes en instans som kan felle en endelig dom om hva som er rett og galt, og sant og usant.³³ I de sekulære bekjennelsene finnes ikke Rousseaus ”evige dommer”, og de har derfor andre autensitets- og troverdighetskrav. Disse kravene, som Rousseau for så vidt også oppfyller, handler om å eksponere sine verste sider og mørke hemmeligheter – det skammelige, med andre ord. Som både Derek Attridge og Coetzee selv har påpekt, er denne eksponeringen en form for selvransakelse som i prinsippet er uendelig i en sekulær kontekst. Det handler om en bevegelse mellom selvbevissthet og de underliggende motivene for å bekjenne sin skam- og skyldfølelse:

³² Coetzee har selv eksplisitt kritisert denne forståelsen av sannhet i den selvbiografiske konteksten: ”[T]o call autobiography – or indeed history – true as long as it does not lie invokes a fairly vacuous idea of truth” (Coetzee 1992: 17).

³³ På grunn av oppgavens omfang har jeg her ikke inkludert eventuelle andre religiøse bekjennelsestradisjoner enn den kristne.

Every act of confession is subject to self-reflexive scrutiny: its motivation can be questioned, and its impurity (or the inevitable falsehood of any claim to purity) confessed, and the motivation for this further questioning questioned and its imperfection confessed, and so on without end. (Attridge 2004: 142)

Altså handler det om en selvransakelse som stadig avdekker et dypere motiv bak det tilsynelatende motivet. Det dypere motivet er ansett som renere og sannere, og i en selvransakelsesprosess uten en dømmende autoritet (som Gud) som avgjør hva som er den endelige sannheten, kan det avdekkes uendelige lag av motiver hos jeget. Det er denne bevegelsen mellom selvransakelse og bekjennelse som skaper en ”sannhetseffekt” i en sekulær kontekst og i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*, fordi leserne føler de kommer stadig nærmere den *egentlige* sannheten om John. Her er et eksempel fra *Youth*:

Death to reason, death to talk! All that matters is doing the right thing, whether for the right reason or the wrong reason or no reason at all [...]. When he tries to imagine what sort of poetry would flow from doing the right thing time after time after time, he sees only blank emptiness. The right thing is boring. So he is at an impasse: he would rather be bad than boring, has no respect for a person who would rather be bad than boring, and no respect either for the cleverness of being able to put his dilemma neatly into words. (Y: 164–165)

Her avdekkes det altså flere lag av skam, etter hvert som John graver stadig dypere i sitt indre. Han skammer seg over at han ikke gjør ”the right thing” (ironisk nok virker det som ’the right thing’ ikke er et begrep som bør problematiseres), skammer seg over at han heller vil være slem enn snill³⁴, og videre over at alt han klarer å gjøre med dette problemet er å artikulere det skriftlig. Han fortsetter denne selvransakelsen med å innrømme enda et underliggende motiv: ”[H]e is afraid: afraid of writing, afraid of women” (Y: 167), og slik holder han på uten å komme frem til noen løsning på problemene. Til slutt gir han uttrykk for en resignert holdning, en tanke om at han i likhet med den indiske kollegaen Ganapathy kan ende opp med å sulte i hjel i sin egen leilighet, fordi han er ”locked into an attenuating endgame” (Y: 169). Det finnes altså ingen muligheter for benådning i den sekulære bekjennelsen.

I *Boyhood* finner vi en selvransakelsesprosess rundt det å bli slått. Først uttrykker John at ”[t]he very idea of being beaten makes him squirm with shame” (B: 6), men så bekjenner han følgende:

³⁴ Jf. forståelsen av skam i *In Defense of Shame* som en manglende evne til å leve opp til ens egne verdier, se for eksempel s. 102

In this respect he is unnatural and knows it. He comes from an unnatural and shameful family in which not only are children not beaten but older people are addressed by their first names and no one goes to church and shoes are worn every day. (B: 6) He has never been beaten and is deeply ashamed of it. (B: 9)

Ordvalget “deeply” er neppe tilfeldig her, for bekjennelsens selvransakelsesprosess handler som nevnt om å avdekke stadig dypere lag av skam. John bekjenner først skammen over å bli slått, men så kommer det frem at bak dette ligger det en skamfølelse knyttet til familiens annerledeshet. Dette kan for øvrig også forklare hvorfor skamfølelsen i verkene ofte fremstår som paradoksalt og tvetydig.

Som vi så i kapittel 4, er *Summertime* mer preget av skyld enn av skam, men når det gjelder ”sannhetseffekten” i bekjennelsen får skyld og skam den samme funksjonen, for begge deler er knyttet til fremstillinger av hendelser og karaktertrekk som man har holdt skjult for andre og nå bekjenner for omverdenen. I *Summertime* følger John opp bekjennelsen av ødeleggelsen av farens italienske operaplate med en annen bekjennelse:

What has been wrong with him all these years? Why has he not been listening to Verdi, to Puccini? Has he been deaf? Or is the truth worse than that: did he, even as a youth, hear and recognize perfectly well the call of Tebaldi, and then with tight-lipped primness (‘I won’t!’) refuse to heed it? *Down with Tebaldi, down with Italy, down with the flesh!* And if his father must go down too in the general wreck, so be it! (S: 251, Coetzee kursivering)

Her bekjenner John at hans underliggende motiv for å ha ødelagt platen er en motstand mot en type kunst og mot det kroppslige. Dette inntrykket stemmer for øvrig med Johns personlighetsendring fra *Youth* til *Summertime*, hvor han går fra å opphøye det åndelige fremfor den kroppslige, til en annen tilnærming til både livet og kunsten. Når han bruker uttrykk som ”is the truth worse than that”, gir han leseren et inntrykk av at dette er noe han skammer seg mer over enn ugjerningene han har gjort mot faren, og inntrykket av at han går dypere og dypere inn i sin sjel gir bekjennelsen dens sannhetseffekt.

I alle de tre selvframstillingene finnes altså bekjennelsesprosesser hvor selvransakelsen avdekker stadig dypere lag av skam, og denne bevegelsen ser ut til alltid potensielt å kunne gå enda lengre ned i det skamfulle jegets bevissthet. Som Coetzee selv påpeker er dette dessuten et kjennetegn på en person med selvinnsikt: ”Because the basic movement of self-reflexiveness is a doubting and questioning movement, it is in the nature of the truth told to itself by the reflecting self not to be final” (Coetzee 1992: 263). Dette sitatet underbygger ideen om den kristne og den sekulære sannhetsforståelsen som fundamentalt

forskjellige. Mens sannheten i den kristne konteksten ligger utenfor jeget og karakteriseres av en absolutthet, er det sekulære sannhetsbegrepet knyttet til en psykologisk selvransakelse som ikke har noe annet mål enn at subjektet selv oppfatter den oppnådde innsikten som sann.

5.3 Fortelleteknikk i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*

Presensformen i Coetzees selvframstillinger forsterker inntrykket av at selvransakelsen ikke er en avsluttet prosess, slik den er i Augustins og til en viss grad også Rousseaus bekjennelser. Den sekulære forståelsen av en sannhet om selvet får dermed et enda tydeligere uttrykk hos Coetzee, for det virker som det er enda flere lag av skam å avdekke enn i et narrativ hvor det skrivende jeget fremstilles som ”ferdig” og fremstiller sitt tidligere ”uferdige” jeg. I tillegg gir presensformen teksten en umiddelbarhet og nærhet mellom leseren og protagonisten, og fraværet av et eksplisitt ekstradiegetisk nivå betyr også at det er et fravær av en fortellerautoritet som kan dømme hva som er riktig og galt, og sant og usant.

Attridge påpeker at fraværet av et ekstradiegetisk nivå i *Boyhood* og *Youth* også fratar forfatteren muligheten til å tillegge sitt tidligere jeg handlingsmotiver som ikke var der i utgangspunktet. Han siterer Paul de Mans lesing av en kjent episode i Rousseaus bekjennelser for å forklare hvordan presensformen kan gi bekjennelsen mer troverdighet enn fortidsformen:

[A]s Paul de Man notes in discussing the ribbon episode, the act of explicit confession can never be judged 'true' since it is always contaminated by the possibility that it is motivated by the desire to excuse (*Allegories of Reading*, 280). (Attridge 2004: 154)

Coetzees bruk av presens kan dermed også tolkes som en metode for å skape mest mulig sannhetseffekt i selvframstillingene, fordi vi ikke får tilgang til Johns nåværende syn på hendelsene, og han får dermed ikke unnskyldt eller forklart hvorfor han tenkte og handlet slik han gjorde. På en annen side skaper presensformen mer usikkerhet enn fortidsformen på grunn av dens umiddelbarhet. Vi får et inntrykk av at hendelsene skjer *her og nå*, ikke at det fortelles om noe som har skjedd tidligere og som kan plasseres i en større sammenheng i forfatterens liv. Dette kan på sin side bidra til å svekke sannhetseffekten, fordi hendelsene tilsynelatende ikke har vært gjennom en fortolkningsprosess. Fortidsformen i selvframstillinger impliserer som nevnt et skille mellom den ”ferdige” og ”uferdige”

protagonisten, hvor den ”ferdige” kan gi et inntrykk av å ha funnet sannheten om seg selv, nettopp ved at han kan både forklare og unnskyldte tidligere hendelser. Presensformens påvirkning på tekstens sannhetseffekt blir dermed ambivalent og kan forstås både som en forsterking og en svekking av denne effekten.

Tredjepersonsfortelleren kan som narrativt grep også både styrke og svekke verkenes sannhetseffekt. En førstepersons fortellerstemme impliserer en større grad av ansvar enn en tredjepersonsforteller. Det er naturlig å spørre om noe i det hele tatt kan kalles en bekjennelse med denne fortelleteknikken. Impliserer ikke en bekjennelse at den bekjennende tar ansvar for sine handlinger, og er ikke bruken av pronomenet ”jeg” nødvendig for å kommunisere dette ansvaret? I flere situasjoner er det i hvert fall slik, og kanskje aller tydeligst i en juridisk kontekst. Men en litterær kontekst skiller seg fra den juridiske, og det er et viktig poeng i denne sammenhengen. Attridge peker på parallellene mellom Coetzees bekjennelser og Sør-Afrikas Sannhets- og forsoningskommisjon som ble opprettet etter at apartheidstyret ble erstattet med ANCs regjering i 1994. I sin sammenligning av de to bekjennelseskontekstene understreker han at litteraturen har en større frihet og mindre ansvar enn den juridiske kommisjonen hadde, og at en litterær bekjennelse kan innrømme en større grad av usikkerhet i bedømmelsen av sannheten om hva som faktisk skjedde. Han beskriver *Boyhood* som

[a] confession without any overt acceptance of responsibility, one that the Truth Commission would not recognize, perhaps – but this very avoidance of the show of responsibility might, at least in the realm of the literary, be read as itself a mark of the confessional mode, in all its secular uncertainty, an uncertainty which the Truth Commission cannot afford to acknowledge. (Attridge 2004: 151–152)

Her berører han mulighetene som ligger i litteraturens frihet, og Coetzees selvframstillinger kan forstås som et forsøk på å fortelle sannheten om seg selv ved å inkludere alle usikkerhetsmomentene som finnes rundt denne sannheten, inkludert spørsmålet om hva som utgjør et ”jeg” og, som Attridge hevder, hvilket ansvar det er mulig å ta for sine tidligere handlinger. Dette ansvaret kan problematiseres for eksempel hvis man på nåværende tidspunkt ikke føler man kan identifisere seg med den personen man var på det tidspunktet man utførte handlingen.

Litterær selvframstilling innebærer å formidle sitt liv i språk, og språket setter selv begrensninger for hva man kan formidle, noe som også kompliserer et forsøk på å fortelle sannheten om seg selv. Arne Melberg er inne på denne problematikken når han tolker Nietzsches syn på språkets utilstrekkelighet i sin bok om selvframstillinger:

At mennesket er det 'enda ikke fastlagte dyret', sier ikke bare at fastleggingen er en moralsk og kreativ utfordring, men også at språket ikke duger til å fastlegge mennesket. Eller at alle forsøk på å stabilisere subjektet i skrift er dømt til å gå glipp av en avkrok eller et hjemmested. (Melberg 2007: 35)

Coetzees valg av tredjepersonsforteller gjenspeiler det umulige i å representere et subjekt på en fullstendig måte gjennom språket. Ikke nok med at den menneskelige erfaring overgår det som kan uttrykkes språklig, språket har dessuten fastlagte mønstre man tvinges inn i når man skal bruke det. Gjennom en narrativ struktur innføres enda et spor som må følges, men det er ikke slik at livet nødvendigvis har et naturlig narrativt forløp. Denne strukturen skapes i ettertid som en metode for å formidle et budskap. Det samme gjelder sjangre, som jeg diskuterte tidligere. Sjangre etablerer tolkningsmønstre som fører leseren i en bestemt retning og dermed gjør henne mindre åpen. En helt fri språkbruk er ikke desto mindre utenkelig, for uten sjangre blir det vanskelig å kommunisere.³⁵ Et av litteraturens fortrinn, som for så vidt gjelder alle kunstuttrykk, er dens mulighet til å bevege seg på ytterkanten av det som er mulig å kommunisere, men den må likevel alltid til en viss grad være kommunikativ for å kunne nå frem til mottakeren. Valget av tredjepersonsforteller kan altså sies å gjenspeile erkjennelsen av at den identiteten man skaper i skrift alltid vil være ulik ens identitet slik den oppleves.

En annen tolkning av Coetzees valg av tredjepersonsforteller, er som nevnt ovenfor en erkjennelse av at man forandrer seg så mye i løpet av et liv at den man var og den man er føles som to forskjellige personer. I et intervju med David Attwell illustrerer Coetzee denne prosessen i sitt eget liv:

This is the person who, in a slightly maturer version, goes to Texas to resume his studies in literature. I don't want to disparage the formalistic, linguistically based regimen he prescribed for himself for the fifteen years thereafter. The discipline within which he (and *he* now begins to feel closer to *I: autobiography* shades back into autobiography) had trained himself/myself to think brought illuminations that I can't imagine him or me reaching by any other route. (Coetzee 1992: 394)

I lys av dette sitatet ser vi at Coetzee føler seg så distansert fra sitt tidligere jeg at det ikke virker naturlig å bruke pronomenet "jeg" når han forteller om sitt liv fra tidsperioden før

³⁵ Mikhail Bakhtin går enda lenger og hevder det er umulig å kommunisere uten sjangre. I essayet "Spørsmålet om talegenrane" skriver han: "Vi snakkar berre ved hjelp av bestemte talegenrar; alle våre ytringar har bestemte, og relativt stabile typiske former for oppbygging av heilskapen. Vi rår over eit rikt repertoar av munnlege (og skriftlege) talegenrar. I *praksis* brukar vi dei sikkert og rutinert, men *teoretisk* treng vi ikkje vita at dei eksisterer" (Bakhtin 2005: 20-21). Bakhtin mener både muntlige og skriftlige ytringer har en sjangertilhørighet, og at disse sjangrene altså er et nødvendig fundament for kommunikasjon.

USA-oppholdet. Det er altså ikke nødvendigvis snakk om en ansvarsfraskrivelse, men en kritikk av ideen om en bestemt forståelse av identitet, hvor bruken av ordet ”jeg” signaliserer at man alltid har vært den samme personen og at ens navn og kropp er tilstrekkelig for å identifisere den man var for eksempel som tiåring med den man er for eksempel som 60-åring.

En tredje måte å forstå bruken av tredjepersonsforteller fremfor førstepersonsforteller på, er som en kritikk av et bestemt verdensbilde. Her er vi tilbake til det postkoloniale og politiske perspektivet, for det er ikke bare i selvframstillingenes innhold vi kan lese *Boyhood*, *Youth* og *Summertime* som en samfunnskritikk. Også i deres formmessige aspekter finnes en slik kritikk. Carrol Clarkson skriver om sammenhengen mellom samfunnskritikken og Coetzees valg av fortellerstemme: “Linguistic exigency dictates that the position of pre-eminence and control goes to the speaker, and this is in keeping with the long history of Western thinking that associates language with the expression of reason – and hence dominion – over other forms of consciousness” (Clarkson 2009: 37). Clarkson ser Coetzees bruk av “he” fremfor “I” i sammenheng med en tendens vi også finner i andre verker av forfatteren. Hun trekker frem *Foe* (1986) som et eksempel, hvor protagonisten Susan Barton ikke klarer å fortelle sin historie før hun får den stumme Friday til å snakke. Friday representerer de stemmeløse i samfunnet, og i flere av Coetzees verker finner vi en kritikk av undertrykkelsen av dem som ikke har en stemme. Det handler om de stemmeløse i overført betydning, altså de som ikke har noen politisk makt og som ikke blir hørt, men det handler også om de som faktisk ikke har noen stemme, som dyrene. Undertrykkelsen av dyr er et gjennomgangstema i flere av Coetzees verker, og tematiseres eksplisitt i *Elizabeth Costello* i de to kapitlene ”The Lives of Animals”, som også utgjør et foredrag Coetzee holdt i 1997. Også i selvframstillingene tematiserer dyrenes og de stemmeløses posisjon, gjennom for eksempel Johns vegetarianisme i *Summertime* og utsagnet om at han vil lære seg Khoi, hottentotenes språk, fordi han da kan han snakke med dem som ”otherwise are cast out into everlasting silence” (S: 104).

Bruken av tredjeperson i selvframstillingene kan dermed også forstås som en kritikk av de hierarkiske strukturene i samfunnet, strukturer som apartheidstyret forsterket og sementerte. Ved å bruke tredjeperson fremfor førstepersons fortellerstemme, undergraver Coetzee på et vis den autoriteten som han har blitt tillagt, og uttrykker dermed at han ikke nødvendigvis har en bedre forståelse av verden enn de som ikke har mulighet til å uttrykke seg gjennom et autoritativt jeg. Å skrive, innenfor alle sjangre, innebærer en forståelse av

verden gjennom ord. Den skrivende har fått en høyere status enn den ikke-skrivende fordi han har en makt gjennom muligheten til å definere og dermed fastslå meningen til ulike fenomener. Dette er også enda en kilde til skam for Coetzees selvbiografiske karakter John, noe som illustreres gjennom utsagnet om at han har ”no respect either for the cleverness of being able to put his dilemma neatly into words” (Y: 165). John utfordrer dermed ideen om at det å forklare verden språklig er et universelt mål å strebe mot.

Det kan til og med forstås som en form for overgrep å definere både andre mennesker og øvrige fenomener i verden som språket ikke klarer å fange. Disse fenomenene er gjerne knyttet til det kroppslige og ikke-rasjonelle. Som Timothy Bewes formulerer det: ”[w]hat is most shaming about writing is its ability to abstract from the body, to sublimate sensation into ethical prescription” (Bewes 2012: 153). Å skrive kan altså være noe skammelig fordi det innebærer å gjøre det sanselige til noe artikulert, og dermed på et vis redusere det. I likhet med bruken av presens fremfor fortidsform, blir fortellerstemmen i tredjeperson et grep Coetzee benytter seg av for å formidle hvor vanskelig det er å si noe objektivt sant om virkeligheten, fordi virkeligheten består både av de stemmeløse som ikke kan representeres uten at det samtidig bekrefter det asymmetriske maktforholdet og av sanselige og kroppslige fenomener som språket ikke kan fange og representere på en fullgod måte. Disse innsiktene forklarer hvorfor Coetzee bevisst undergraver autoriteten han har som forfatter, blant annet ved å unngå førstepersonsformen.

Å bruke tredjepersonsforteller gir altså assosiasjoner som både forsterker og svekker tekstenes sannhetseffekt. En slik fortellerstemme tillegger ikke Coetzee like fullt ansvar for hans selvbiografiske karakters Johns handlinger og tanker, for ansvar er forbundet med pronomenet ”jeg”. Pronomenet ”han” distanserer forfatteren fra protagonisten og gir leseren et inntrykk av at han ikke er identisk med forfatteren. Mangelen på direkte identifikasjon kan imidlertid være et uttrykk for en reflektert holdning til forholdet mellom språk og virkelighet, og gjenspeile ideen om den uunngåelige avstanden mellom verden slik den oppleves og slik den kan formidles skriftlig og litterært. Dessuten kan unnvikelsen av et autoritativt jeg peke på makten til å definere og fastlegge verden som ligger i dette pronomenet. Coetzees kritikk av den skjeve maktbalansen i samfunnet reflekteres dermed også i selvframstillingenes form. Disse innsiktene styrker imidlertid tekstenes sannhetseffekt fordi de også er ledd i en selvransakelsesprosess som vi tidligere så var et element i den sekulære selvframstillingens metode for å gi et inntrykk av en sannhet om selvet.

Tredjepersons fortellerstemme er i tillegg en objektsposisjon fremfor en subjektsposisjon. Jeg diskuterer videre på hvilke måter Coetzee gjør seg selv til et objekt fremfor et subjekt i selvfremstillingene, hvordan det henger sammen med skam og hvordan bekjennelsessjangeren på denne måten kan forstås som en kritikk av kolonialismens diskurs. Mot slutten av denne analysen ønsker jeg å diskutere verkene innenfor en postkolonial kontekst, og jeg vil også trekke inn noen poenger fra de første kapitlene for å klargjøre sammenhengen mellom form og innhold i *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*.

5.4 Den postkoloniale situasjonen

Å fjerne seg selv fra en privilegert posisjon kan sees i lys av den kollektive skammen jeg drøftet i kapittel 4. John skammer seg fordi han er tilknyttet en etnisk gruppe, afrikaanerne, som opphøyer sin egen status på bekostning av andre etniske grupper. Det er denne skamfølelsen Timothy Bewes sikter til i sin analyse av Coetzees verker, for han hevder kolonialismen medfører en ”inherent shamefulness” (Bewes 2011: 12) på grunn av urettferdigheten som ligger i dens ideologi. Som vi så tidligere i analysen, oppstår skam ofte i situasjoner hvor ens verdighet og integritet er truet, så ideen om en iboende skamfølelse i den koloniale situasjonen baseres på et bestemt verdigrunnlag. Utgangspunktet for å forstå skammen i de koloniale strukturene, er at kolonialismen som ideologi truer individets integritet og verdighet. Sør-Afrika er påvirket av de koloniale strukturene både gjennom sin status som en tidligere britisk koloni og gjennom apartheidregimets ideologiske grunnlag, og er derfor ut i fra denne forståelsen disponert for skam i større grad enn mange andre land. Dette perspektivet gir nok dimensjon til Johns frykt for å ”*perish of shame*” (Y: 124, Coetzees kursivering) om han vender tilbake til hjemlandet.

I denne delen analyserer jeg skammen fra et annet perspektiv enn i de foregående kapitlene. Jeg går ikke inn i de enkelte episodene i tekstene, men undersøker hvilke litterære grep Coetzee bruker for å bryte med kolonialismens diskurs som fører til en kollektiv skamfølelse, og diskuterer verkene som en form for ”postkoloniale bekjennelser”. De er bekjennelser om skamfølelsen som følger av kolonialismens urettferdighet, samtidig som de fremhever falskheten i ideologien som favoriserer for eksempel hvite europeere fremfor svarte afrikanere. På den måten har de også en ”sannhetseffekt”; de avslører kolonialismens løgner. Og det er nettopp dette som kjennetegner den postkoloniale litteraturen: den forteller historier fra tidligere kolonier, og i disse historiene utfordres maktbalansen som ligger i kolonialismens

ideologi. Postkolonialismen har imidlertid sitt eget ideologiske grunnlag, så derfor henger ideen om selvframstillingene som postkoloniale bekjennelser sammen med en etisk side ved Coetzees forfatterskap.

Jeg følger Bewes' *raisonnement* et stykke på vei i dette delkapittelet, men der han er mest opptatt av skam som "event" i tekstene, altså som hendelser, er jeg mest opptatt av objekt/subjekt-spørsmålet, dets tilknytning til det kroppslige og skammelige, og hvordan dette spilles ut i Coetzees selvframstillinger. Mitt teoretiske utgangspunkt er, i tillegg til Bewes' verk, Jean-Paul Sartre og Frantz Fanons diskusjon av objekt/subjekt-spørsmålet og dets tilknytning til skam, kropp og kolonialisme. Bewes diskuterer også Sartre og Fanons tekster i sitt verk, så jeg følger altså deler av hans *raisonnement*, men ender opp med en litt annen konklusjon.

Som Jean-Paul Sartre påpeker i *L'être et le néant*, er skam en følelse som både er privat og knyttet til ens identitet, samtidig som det er en sosial følelse som forutsetter et objekt. Skammen er nært forbundet med ens identitet, men for at skammen skal aktiveres må det være en motpart til stede, enten fysisk eller imaginær. Han kommer med følgende eksempel:

I have just made an awkward or vulgar gesture. This gesture clings to me; I neither judge it nor blame it. I simply live it. I realize it in the mode of for-itself. But now suddenly I raise my head. Somebody was there and has seen me. Suddenly I realize the vulgarity of my gesture, and I am ashamed. (Sartre 2003: 245)

Sartre forklarer videre at man som rent subjekt ikke kan føle skam, man må være i en objektsposisjon, altså kunne se seg selv utenfra slik andre ser en, noe som også innebærer en form for ufrihet. Som nevnt ovenfor er Coetzee bevisst på at denne objektifiseringen hele tiden foregår gjennom skriving, og at det ligger en frihetsberøvelse i å skulle definere andre. Men Coetzee gjør *seg selv* til et objekt i sine tre selvframstillinger, og ved å motsette seg den friheten og makten som ligger i å være både skrivende (som både forfatter, kritiker og akademiker) og hvit,³⁶ kritiserer han også ideen om at han ved å ha disse egenskapene skulle ha rett til en mer privilegert posisjon enn andre. Bekjennelsessjangeren blir dermed også en litterær strategi han benytter seg av for å gjøre seg selv til et objekt, og på denne måten kan verkene også leses som en kritikk av en maktbalanse som har sitt opphav i en kolonialistisk

³⁶ Feministisk teori og queerteori argumenterer for at også kvinner og ikke-heterofile blir objektifisert, og man kunne derfor også inkludert Johns mannlighet og heteroseksualitet som en del av den privilegerte subjektsposisjonen.

diskurs, som vi også så Coetzees selvbiografiske karakter John gjøre et oppgjør med i verkene.

For å forstå sammenhengen mellom subjekt og objekt og kolonialismens diskurs, kan vi ta et blikk på Frantz Fanons teori om objektifisering av den svarte, formulert i kapittelet "L'expérience de vécu de Noir" i *Peau noire, masques blancs*. Fanon hevder her at de svarte har blitt definert og tillagt en rekke negative egenskaper, og derfor har de problemer med å bli frie subjekter: "I move slowly in the world, accustomed now to seek no longer for upheaval. I progress by crawling. And already I am being dissected under white eyes, the only real eyes. I am *fixed*" (Fanon 1999: 420, Fanons kursivering). Her illustreres to former for ufrihet. Den ene handler om å bli definert og dermed satt på plass uten å få muligheten til å representere seg selv som individ og fritt subjekt. Den andre henger sammen med den kolonialistiske diskursen, slik jeg formulerte den i kapittel 2, med henvisninger til Said og Janmohameds teoretiske refleksjoner. Innenfor den kolonialistiske diskursen blir verden delt opp i to kategorier, koloniherre og kolonisert, og disse to kategoriene blir tillagt egenskaper som gjør koloniherrenes makt legitim. Koloniherrene får en overlegen posisjon og blir sett på som representanter for både rasjonelle og universelle verdier, mens de koloniserte anses som mindreverdige og ute av stand til å definere sin egen virkelighet og sine egne verdier. Det er dette Fanon mener med de hvite øynene som "the only real eyes".

John i Coetzees tre selvframstillinger er i en særstilling innenfor denne dikotomisk organiserte verdenen, fordi han tilhører koloniherrene gjennom sine afrikaanerrøtter og også er kolonisert ved å ha sin etniske opprinnelse i en tidligere engelsk koloni. Jeg fokuserer her mest på hans overlegne posisjon som hvit sørafrikaner med afrikaansopprinnelse, og hvordan Coetzee i sine selvframstillinger undergraver privilegiene han har fått på grunn av sin etniske tilhørighet. Tydeligst så vi dette i *Summertime*, hvor John forsøkte å ta et oppgjør med sin uønskede overlegne posisjon, for eksempel ved å gjøre det fysiske arbeidet selv. Videre skal vi se hvordan bekjennelsessjangerens kjennetegn og andre formmessige grep bidrar til å svekke denne overlegenheten ytterligere, og hvilket subversivt potensial det ligger i disse grepene.

I tillegg til å gjøre seg selv til et objekt gjennom tredjepersons fortellerstemme, bidrar også søkelyset på Johns kropp til at han blir et objekt fremfor et subjekt. Ved å fokusere på Johns kropp og dens mangler, blir John også "fixed". Alle episodene som omhandler Johns seksuelle inkompetanse og kroppslighet gjør ham til et objekt fordi episodene fremhever hvordan han blir sett i andres øyne. Når en person blir identifisert med

sin kropp forsvinner også personens mulighet til å være en representant for både universelle verdier og ”ren” fornuft, og dette kan også forklare hvorfor, som Bewes formulerer det, ”European colonialism was predicated upon the invisibility of the white body and the visibility of the dark one” (Bewes 2011: 6). Ved å gjøre John til et objekt ved å bruke grep som tredjepersons fortellerstemme og fokus på hans kropp, kan det skammelige tre tydeligere frem, nettopp fordi skam forutsetter et blikk utenfra. John fratas den subjektsposisjonen han har blitt tillagt, og verkene fungerer på denne måten som en kritikk av ideen om at noen skal ha mer rett på en subjekt- (og dermed også makts-) posisjon enn andre.

I tillegg finner vi en kritikk av den vestlige tankegangen om rasjonaliteten som viktigere enn det kroppslige og sanselige. Ideen om rasjonalitetens forrang stammer fra blant annet Descartes’ utsagn ”Cogito ergo Sum” (jeg tenker, altså er jeg), hvor evnen til å tenke settes opp som bevis på ens eksistens, i tillegg til at det kroppslige skilles fra det kognitive. Johns transformasjon fra *Boyhood* og *Youth* til *Summertime*, innebærer et oppgjør med tanken om rasjonaliteten som viktigere enn det kroppslige, og samtidig en nyorientering rundt dikotomien kropp/sjel. Ideen om rasjonalitetens forrang utfordres også av intervjuobjektene i *Summertime*. Adriana jobber som danser og er mer opptatt av kroppen og det sanselige enn av intellektuelle spørsmål. Dessuten mener hun at ens verdier må ha en forankring i kroppen, og hun kommer med følgende karakteristikker av John: “Freedom, sensuality, erotic love – it was all just an idea in his head, not an urge rooted in his body. He had no gift for it. He was not a sensual being” (S: 193). En annen episode som omhandler forholdet mellom kropp og sjel og endringen i Johns syn på dette, er den ovennevnte bekjennelsen av hvorfor han ødela farens operaplate. Utsagnet “*down with the flesh!*” (S: 251) illustrerer at han som ung ikke brydde seg om det som hadde med kroppen å gjøre. Opptattheten av ”Pure Thought (Y: 22)” i *Youth* peker i samme retning. Skillet mellom kropp og sjel er for øvrig også en kristendommens bærende forestillinger, og i kristendommen knyttes kroppen ofte til det syndige, mens sjelen hører til det guddommelige og opphøyede. Sjelens forrang ovenfor det kroppslige er altså en vestlig idé som stammer fra både filosofien og religionen.

I flere av Coetzees romaner finner vi en kritikk av denne opphøyelsen av rasjonaliteten fremfor andre menneskelige egenskaper. Dette betyr imidlertid ikke nødvendigvis at ikke rasjonalitet er viktig og nødvendig også i Coetzees litterære kontekst, men at andre egenskaper kan gå på bekostning av rasjonalitetens hegemoni, og da først og fremst moralske egenskaper. Coetzees verker har flere protagonister som er drevet nærmest utelukkende av fornuften, og kroppen er bare noe som står i veien for denne. For eksempel Eugene Dawn i

Dusklands, som i filosofen Martin Woessners ord, ”encounters the world through only his reflective, Cartesian self” (Woessner 2010: 230). Disse personene klarer seg sjelden bra, i likhet med John i selvfremstillingene. Som Woessner også påpeker, er John i *Youth* preget av ”stark and detached rational thinking” (Woessner 2010: 226), og som vi så i *Youth* hjelper opphøyelsen av Rene Tanker ham verken med å bli lykkelig eller finne mening med tilværelsen. I *Summertime* har han ikke bare brutt ut av kolonialismens diskurs, han har også tatt et oppgjør med ideen om rasjonaliteten som den fremste egenskapen ved mennesket.

Coetzees objektifisering av John i *Summertime* gjennom fokuset på kroppen hans, understreker kritikken av det fornuftsdrivne mennesket. I *Summertime* forteller flere av intervjuobjektene at de opplever John som adskilt fra sin kropp, noe som gjenspeiles i Adrianas forslag om å kalle biografien ”The Wooden Man” (S: 200), og Coetzee får dermed frem de negative og skammelige sidene ved mangelen på kroppslig nærvær og sensualitet. Johns skam kan i *Summertime* dermed også knyttes til avstanden mellom hans nyorientering mot det kroppslige og sanselige og hans manglende kontakt med sin egen kropp.

Ved å gjøre John til et objekt skjer altså følgende: Skammen trer tydeligere frem ved at han fjernes fra en privilegert subjektsposisjon han har blitt tillagt som hvit forfatter, i tillegg til at tekstene fremhever det kroppslige som noe som ikke er mindre viktig enn rasjonaliteten. I Fanons ord blir John ”fixed” i selvfremstillingene, men ikke i hvite og kolonialistiske øyne, slik Fanon selv blir. John blir objektifisert av forfatteren selv, gjennom bruken av tredjeperson og fokuset på det kroppslige, og i *Summertime* blir han dessuten gjort til et objekt av biografen Mr. Vincent og hans intervjuobjekter. Vi har tidligere sett hvordan det å skrive er å definere og fastlegge, og dermed også kan forstås som en form for overgrep overfor de som ikke har en stemme til å definere seg selv. Motstanden mot en slik form for overgrep utspilles i Coetzees selvfremstillinger, og ved å gjøre seg selv til et objekt går Coetzee vekk fra den monologiske stilen som ofte preger selvbiografier, og prøver å se seg selv fra ulike perspektiv. Et av disse perspektivene er det postkoloniale, hvor fortellingen ikke er infiltrert av en kolonialistisk diskurs, men viser frem andre måter å forstå verden på. Som postkoloniale bekjennelser fungerer selvfremstillingene altså som en kritikk av kolonialismens diskurs og av den vestlige tankegangen om skillet (og motsetningen) mellom kropp og sjel, som også har blitt brukt for å legitimere vestlig imperialisme. Selvfremstillingene illustrerer et alternativt verdensbilde til det kolonialistiske, og ved å undergrave makten til den hvite forfatteren, åpner den opp for andre stemmer.

5.5 Den skamfulle forfatteren

I dette kapittelet har jeg sett nærmere på form og sjanger i J. M. Coetzees *Boyhood*, *Youth* og *Summertime*. Dette har vært den naturlige veien videre fra de første kapitlene som orienterte seg mest rundt verkenes innhold, og jeg har her hatt anledning til å løfte blikket for å undersøke skamproblematikken på et mer overordnet nivå. Først så vi hva som skiller kristne og sekulære bekjennelser, og hvorfor Coetzees selvframstillinger kan sies å tilhøre den sistnevnte kategorien. De tre selvframstillingene er bekjennelser uten noen mulighet for absolusjon og de har heller ingen bestemt sannhet å oppnå, slik de kristne bekjennelsene har ved hjelp av Gud. Sannhetsverdien ligger dermed i hvor sanne de virker på leseren.

Mens det er mulig å identifisere noen kjennetegn på hva som gjør at sekulære bekjennelser virker sanne, mener jeg det ikke er mulig (eller ønskelig i denne konteksten) å definere begrepet sannhet. Derfor fant jeg det nyttig å introdusere begrepet ”sannhetseffekt”, inspirert av Roland Barthes’ begrep ”virkelighetseffekt”. Dette gjorde jeg for å understreke min søken etter hva som *virker* sant i en sekulær bekjennelse og selvframstilling, ikke hva som *er* sant. I motsetning til Attridges synspunkt, mener jeg det ikke er mulig for noen andre enn Coetzee selv å vite hva som utgjorde de mest skammelige episodene i hans liv i perioden selvframstillingene omhandler, og det har derfor vært mer fruktbart å se på hvordan noe virker sant i teksten enn å skulle skille fakta fra fiksjon. Noen av kjennetegnene på en slik sannhetseffekt er forfatterens avdekking av flere lag av skam, og denne avdekkingen foregår gjennom en prosess som veksler mellom avsløring av det skammelige, en selvbevisst søken etter underliggende motiver bak denne bekjennelsen og avsløring av de ”dypere” underliggende motivene og dermed også en avsløring av en dypere skamfølelse.

Videre diskuterte jeg hvordan Coetzees fortelleteknikk svekket og styrket tekstenes sannhetseffekt. Bruken av tredjepersons fortellerstemme bidrar til framstillingen av John som en skamfull person, fordi unnvikelsen av det autoritative forfatter- og fortellerjeget gjenspeiler en kritikk av et bestemt verdensbilde og skammen over den overlegne posisjonen den hvite forfatteren (og intellektuelle) er tildelt i dette verdensbildet. Dette verdensbildet er naturligvis det kolonialistiske, som er et tilbakevendende element i denne analysen. Mot slutten av dette kapittelet viste jeg hvordan noen formelle grep i Coetzees selvframstillinger, som bruken av tredjepersons fortellerstemme og fokuset på Johns kropp, bidrar til å plassere Coetzees selvbiografiske karakter i en objektsposisjon fremfor en subjektsposisjon. Dette har tre sentrale implikasjoner: For det første er det, som blant annet Sartre og Fanon har påpekt, nødvendig å være i en objektsposisjon for å føle skam, på grunn av skammens sosiale aspekt.

Dermed kan man ikke føle skam i en ren subjektsposisjon, og en subjektsposisjon er fri, mens en objektsposisjon er ufri fordi man blir definert av andre. For det andre fratar denne objektposisjonen John (den uønskede) retten til å være en representant for universelle verdier og meninger, han får ingen privilegert definisjonsmakt. For det tredje setter Coetzee, gjennom disse grepene, et spørsmålstegn ved motsetningen mellom kropp og sjel, og sjelen og rasjonalitetens overlegne status overfor det kroppslige og sanselige. Han viser frem det kroppslige som noe som ikke nødvendigvis er underordnet det kognitive, og får frem det skammelige ved Johns manglende kontakt med sin egen kropp.

Skam er altså et viktig element i forståelsen av verkenes sjangertilhørighet. I en sekulær kontekst skaper det skammelige den ovennevnte sannhetseffekten, noe som gir tekstene en "aura av sannhet". Samtidig fungerer skamtemaet i Coetzees tekster som et brudd med subjeks- og objektsposisjonene som finnes i koloniale verker. Derfor kan de også kalles postkoloniale bekjennelser. De strukturelle grepene Coetzee gjør for å bryte med tradisjonelle subjeks- og objektsposisjoner utgjør nok et ledd i kritikken av en kolonialistisk diskurs og skammen både apartheidregimet og den kolonialistiske diskursen har pålagt John og forfatteren selv, J. M. Coetzee.

6 Konklusjon

Å gjøre gode analyser av litterære verk kan være krevende. Det handler ikke om sanne eller usanne tolkninger, men gode eller dårlige, og det er ikke alltid like lett å se hva som gjør en litterær analyse god. Det som imidlertid er sikkert er at gode analyser tør å stille spørsmål fra ulike perspektiv, i tillegg til å problematisere de kategoriene tenkingen og skrivingen stadig faller inn i. Og her ligner den akademiske skrivingen på den skjønnlitterære produksjonen: Det handler om å utfordre de vante kategoriene og tankemønstrene, ved å undersøke språk og begreper fra nye vinkler. Skam er et begrep som gir mange umiddelbare assosiasjoner, og i tråd med ønsket om å lage en god litterær analyse har jeg forsøkt å utforske og utvide disse assosiasjonene som er en del av vår automatiserte tankegang. Som den russiske formalisten Viktor B. Sjllovskij påpekte, har litteraturen en evne til å ”desautomatisere” våre tanker om fenomener i verden, og det mener jeg en litterær analyse også kan gjøre. I konklusjonen vil jeg se på hvilke forståelser av skam som har kommet frem i lesningen av Coetzees selvframstillinger, og jeg vil oppsummere problemstillingen: På hvilken måte er skam en narrativ drivkraft i verkene, og hvordan henger skamtemaet sammen med verkens sjanger?

I *Boyhood* og *Youth* er Johns skam mer fremtredende enn den er i *Summertime*. *Summertime* er mer preget av skyld enn av skam, men her må vi skille mellom utdragene fra Johns notatbøker og intervjudelen. I intervjuene finnes skammen i den uverdige portretteringen av John og hans manglende kroppslige tilstedeværelse. I notatbøkene trer skyldfølelsen sterkere frem enn skamfølelsen, men det finnes også en underliggende skamfølelse her, og denne er primært knyttet til den politiske konteksten, det vil si Johns status som hvit sørafrikaner med afrikaanerrøtter i et segregert Sør-Afrika. Denne skammen finnes i alle de tre verkene, og kan karakteriseres som en skam over å være ufrivillig plassert i en overlegen posisjon. I *Boyhood* og *Youth* finnes en skamfølelse over å være plassert i en underlegen posisjon. Jeg viste hvordan denne underlegenheten betinges av en kolonialistisk diskurs, og at denne skamfølelsen forsvinner i *Summertime* fordi John her har endret sitt verdensbilde og dermed også sitt selvbilde.

I et sjangerperspektiv er skam også sentralt i Coetzees selvframstillinger. Skammen og bekjennelsen av det skammelige er med på å gi verkene deres ”sannhetseffekt”, det vil si at leserne opplever at de leser noe sant om John. Som ”postkoloniale bekjennelser” viser de tre verkene hvordan en hvit forfatter i en autoritetsposisjon gir avkall på noe av denne autoriteten ved å sette seg selv i en objektposisjon. Å være i en objektposisjon er en forutsetning for å

kunne skamme seg, og Coetzees objektifisering av seg selv og sine skammelige sider kan leses som et oppgjør mot kolonialismens tendens til å gjøre hvite forfattere til representanter for universelle verdier. Det er skammen som primært former fortellingenes utvikling, og det er skammen og det skammelige som gir tekstene deres sjangertilhørighet til kategorien selvbiografiske bekjennelser – både som sekulære og postkoloniale bekjennelser.

I kapittel 2 møtte vi John som barn i *Boyhood*. Skammen i dette verket preges av barnets språk og verdensbilde, som blant annet innebærer en manglende politisk bevissthet. John har ofte problemer med å forstå sammenhenger, og undrer seg derfor ofte over det som oppfattes som etablerte sannheter i hans oppvekstmiljø. Som for eksempel at britene er onde og afrikaanerne er gode ifølge historiebøkene han leser på skolen. Johns skamfølelse i *Boyhood* virker til tider paradoks, fordi den omfatter motstridende idealer hos ham. Han vil for eksempel ikke skille seg ut, og skammer seg derfor over sin egen og familiens annerledeshet. Samtidig vil han ikke identifisere seg med de andre afrikaanerguttene på skolen. Dette forklarer for eksempel hvordan han kan skamme seg over ikke å bli slått og skamme seg ved tanken på å bli slått.

En annen skamfølelse i dette verket er knyttet til identiteten som sørafrikansk med en etnisk tilknytning til afrikaanerne innenfor en kolonialistisk diskurs, og Johns underlegenhet ovenfor de engelske barna og engelsk kultur som denne diskursen medfører. Den kolonialistiske diskursen går ut på en inndeling av verden i dikotomier som svart/hvit, sivilisert/barbarisk og urban/provinsiell. Innenfor disse dikotomiene har den ene delen et konstant overtak på den andre, og dette skaper et undertrykkende maktforhold; et maktforhold som har bidratt til å legitimere vestlig imperialisme. Apartheidstyrets ideologi er bygget på den samme logikken, og John er i de to første selvfremstillingene ”fanget” i dette verdensbildet. Dermed blir skammen over å være underlegen noe som vedvarer så lenge han ikke klarer å bryte ut av disse ideologiske forestillingene, og skamfølelsen og mindreverdighetskompleksene forsterkes når han flytter til London, imperialismens senter.

Kapittel 3 handler hovedsakelig om Johns opphold i London og hvordan skammen over hans sørafrikanske identitet førte ham inn i en eksistensiell krise og skrivesperre. I London forsøker John å bli engelsk ved å lese engelsk og annen vestlig litteratur, samtidig som han prøver å kvitte seg med sin sørafrikanske identitet. Sør-Afrika er som et ”handicap” (Y: 62) og ”an albatross around his neck” (Y: 101), og forsøket på å kvitte seg med sin fortid innebærer for ham også en minimal kontakt med familien. Skammen over å være sørafrikaner i England har flere årsaker. Foruten årsakene tilknyttet den kolonialistiske diskursen, handler

det om Sør-Afrikas dårlige forhold til omverdenen, og spesielt til deres tidligere koloniherrer i England, og dette er nært forbundet med skammen over å bli assosiert med afrikaanerne og deres ugjerninger. Medskyldighet ("complicity") er et nøkkelord for alle de tre selvfremstillingene, kanskje til og med for hele Coetzees forfatterskap. John opplever å være medskyldig i den sørafrikanske historien og politiske situasjonen, på tross av at han ikke selv støtter Nasjonalistpartiets politikk.

Begrepet medskyldighet bringer oss over på skillet mellom kollektiv og individuell skam. I kapittel 4 diskuterte jeg hvordan en kollektiv skam motiverer John til å ta noen aktive grep når han returnerer til sitt hjemland i *Summertime*. Denne skamfølelsen har imidlertid også noen positive konnotasjoner, for den er et uttrykk for en misnøye med en politisk situasjon hvor individets integritet og verdighet er satt under press. Å føle skam under slike omstendigheter viser nettopp en verdsetting av disse egenskapene og et moralsk ansvar. Skam er en ambivalent følelse som både kan oppfattes som positiv og negativ for individet og for samfunnet. Skammens motsetning, skamløsheten, illustrerer at skam ikke nødvendigvis er en uønsket følelse for en person med høye moralske idealer, noe både John og forfatteren Coetzee åpenbart har.

Johns skamfølelse knyttet til apartheidstyret og afrikaanerne handler altså ikke bare om hans etniske tilknytning til denne folkegruppen eller om en kollektiv identitetsforståelse, det er også et uttrykk for en etisk indignasjon. Hva som kvalifiserer som en afrikaaneridentitet er for øvrig en problemstilling jeg bare så vidt har drøftet, og det kunne naturligvis vært interessant å diskutere mer inngående hva som gjør at man tilhører en etnisk gruppe. Denne identitetsproblematikken tas opp i *Summertime*, for eksempel når Maria Regina hevder overfor sin mor at John ikke er afrikaaner fordi han skriver poesi og har skjegg. Det er imidlertid ingen tvil om at John har afrikaanere i sin slekt, han har dermed i hvert fall en biologisk tilknytning til denne folkegruppen. Og på grunn av at han kan assosieres med afrikaanere må han handle på en måte som viser at han ikke også deler deres politiske og kulturelle ståsted. Derfor gjør han for eksempel alt fysisk arbeid selv. I *Summertime* publiserer John sin første roman, *Dusklands*, og også i dette verket tar han avstand fra en voldsideologi som ligner apartheids ideologi. John kan returnere til Sør-Afrika uten å "*perish of shame*" (Y: 124, Coetzees kursivering) fordi han finner noen metoder som kan vise avstand til og kritisere apartheidregimets normer og regler. Hans "self-reformation" innebærer også at han ikke lenger føler seg underlegen Vesten og engelskmennene, og dette gjør at han skammer seg mindre her enn i de foregående verkene. Filosofene Deonna, Rodogno og

Teroni definerer skam som en følelse som "does not concern particular actions or omissions but our general ability to perform in this or that area" (Deonna, Rodogno og Teroni 2012: 105). Denne forståelsen gjenspeiler overgangen fra skam til skyld hos John. Underlegenheten overfor engelskmennene kan han ikke gjøre noe med, fordi han ikke klarer å kvitte seg med sin bakgrunn uansett hvor mye han tilpasser seg engelsk kultur. Derfor blir skammen vedvarende på dette området, inntil han bryter med hele det ideologiske grunnlaget for en slik tankegang.

Skam henger altså sammen med en form for handlingslammelse overfor noe man ikke ønsker å assosieres med, og denne handlingslammelsen preger John i *Boyhood* og *Youth*, både når det gjelder skammen over å være underlegen og skammen over å være overlegen. I *Summertime* er ikke John handlingslammet på samme måte som han er i *Youth* og *Boyhood*. I *Youth* prøver han riktignok å handle ved å flykte til London, men der må han i større grad enn i Sør-Afrika konfrontere skammen over å være underlegen, og den klarer han som nevnt ikke å gjøre noe med i dette verket.

I intervjudelen av *Summertime* finnes en annen type skam enn den vi finner hos John selv. Denne skammen er knyttet til det kroppslige, det vil si Johns manglende kontakt med sin egen kropp og hans seksuelle inkompetanse. Fire av de fem intervjuobjektene har John hatt en følelsesmessig tilknytning til, og intervjuene med dem handler i stor grad om hvordan John manglet en kroppslig, seksuell og følelsesmessig tilstedeværelse. I kapittel 4 og 5 diskuterte jeg hvordan Coetzee gjør seg selv til et objekt blant annet ved å tematisere det intime og kroppslige hos John, og dermed får frem det skammelige fordi skammen forutsetter en objektsposisjon. I tillegg bidrar dette søkelyset til å tegne et uverdigg bilde av John, og det uverdige er også forbundet med det skammelige. Intervjuobjektene understreker dessuten at han ikke er en stereotypisk kunstner, "a great man" (S: 195). Dette henger sammen kritikken av bildet på de store kunstnerne som "great men" som evner å formidle universelle sannheter.

Kapittel 5 undersøkte også verkene som sekulære bekjennelser. De sekulære bekjennelsene skiller seg fra de kristne ved at de sekulære ikke har en mulighet til å oppnå en absolusjon eller komme frem til en absolutt sannhet. Deres "sannhetseffekt" oppnås dermed ved en bevegelse mellom avsløring av det skammelige og en selvransakelse som avdekker stadig dypere lag av skam. Denne bevegelsen finnes i Coetzees tre verker og gjør at de virker sanne på leseren. Jeg diskuterte også fortelleteknikk i verkene, og hvordan bruken av tredjepersons fortellerstemme og presens bidrar til både å styrke og svekke denne "sannhetseffekten", og hvordan disse formmessige grepene påvirker sjangerforståelsen.

Fortelleteknikken illustrerer den kompliserte oppgaven det er å skulle fremstille seg selv i skrift, og både bruken av en tredjepersons fortellerstemme og presensformen bidrar til å problematisere betegnelsen selvframstillinger. Hvordan kan man skrive om seg selv uten å bruke pronomenet ”jeg”? Her er vi tilbake til blandingen av det postmoderne og postkoloniale perspektivet hos Coetzee, som jeg nevnte innledningsvis og som har kommet tydeligere frem gjennom analysen.

Vi kan nemlig ikke få en god forståelse for Coetzees selvframstillinger uten å ha med begge disse perspektivene. Verkene er preget av en postmoderne virkelighetsforståelse som setter spørsmålstegn ved en objektiv forståelse av virkeligheten og historien, i tillegg til språkets evne til å representere virkeligheten. Postmodernismen kjennetegnes av en mistro til de såkalte store fortellingene, som for eksempel religiøs tro og politiske ideologier, og dette ser vi flere eksempler på i Coetzees forfatterskap. Et eksempel er den fiktive forfatteren Elizabeth Costellos manglende evne til å si hva hun tror på, når hun i det kafkaeske kapittelet ”At the gate” i romanen *Elizabeth Costello* står foran et slags dommerpanel på et sted som minner om den kristne skjærsilden. Her er et utdrag fra boken:

‘Before I can pass through I must make a statement’, she repeats.

‘A statement of what?’

‘Belief. What you believe.’

‘Belief. Is that all? Not a statement of faith? What if I do not believe? What if I am not a believer?’ (Coetzee 2004: 194)

Costello klarer ikke denne testen og får derfor ikke passere inngangen. Denne episoden belyser umuligheten av en absolutt sannhet eller absolusjon i den postmoderne, sekulære virkelighetsforståelsen. Johns forhold til de vestlige klassikerne er også en illustrasjon på at de store fortellingene faller sammen. Han drar til London fordi det er der ”life can be lived at its fullest intensity” (Y:41), men finner ut at dette bare er en myte skapt av den vestlige litteraturen han har forlest seg på. Han klamrer seg fast til en idé om Den Store Kunstneren, men finner etter hvert ut at denne skikkelsen sannsynligvis ikke eksisterer i virkeligheten, i hvert fall ikke i London på 1960-tallet. Denne erkjennelsen gjenspeiles i *Summertime*, hvor intervjuobjektene gjentatte ganger forundres over og stadfester at John i deres øyne ikke er en Stor Kunstner.

Samtidig som Coetzees tekster fremviser en skepsis knyttet til språkets evne til å representere virkeligheten, og en mistro til ideologier og religiøse forestillingers evne til å forklare verden på en fullgod måte, betyr ikke det at tekstene ikke inneholder en erkjennelse av de historiske og politiske hendelsenes betydning, og ikke minst av samfunnets

maktforhold: Det er synligheten av denne erkjennelsen i Coetzees verker som gir ham en tilhørighet til den postkoloniale litterære tradisjonen. Både i sin sakprosa og fiksjon tar han gjentatte ganger opp urettferdigheten i undertrykkelsen av de maktesløse gruppene, og bruker navn på steder og personer som har en tydelig parallell til den empiriske virkeligheten, for å trekke virkelighetens og politikkens betydning inn i litteraturen. Det er derfor man kan snakke om en etisk og politisk side ved Coetzees forfatterskap. Selv om språket ikke alltid strekker til, fortsetter Coetzee, med språket som sitt våpen, å kjempe for en bedre verden.

Litteraturliste

Augustin. 2008. *Bekjennelser* [lat. orig. *Confessiones*, ca. 398.]. Overs. Oddmund Hjelde. Oslo.

Asdal, Kristin, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem og Johan L. Tønnesson. 2008. *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*. Oslo.

Attridge, Derek. 2004. *J.M. Coetzee & the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago.

Bakhtin, Mikhail M. 2005. *Spørsmålet om talegenrane* [rus. orig. 1979]. Overs. Rasmus T. Slaatelid. Oslo.

Bewes, Timothy. 2011. *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton og Oxford.

Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture* [1994]. London og New York.

Clarkson, Carrol. 2009. *Countervoices*. Hampshire og New York.

Coetzee, J. M. 1998. *Dusklands* [1974]. London.

Coetzee, J. M. 1992. *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Red. David Attwell. Cambridge, Massachusetts og London.

Coetzee, J. M. 1998. *Boyhood: Scenes from Provincial Life* [1997]. London.

Coetzee, J. M. 2003. *Youth*. [2002]. London.

Coetzee, J. M. 2004. *Elizabeth Costello* [2003]. London.

Coetzee, J. M. 2007. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa* [1988]. Braamfontein.

Coetzee, J. M. 2010. *Summertime: Scenes from Provincial Life* [2009]. London.

Deonna, Julien A., Raffaele Rodogno og Fabrice Teroni. 2012. *In Defense of Shame: The Faces of an Emotion*. Oxford.

Egeland, Marianne. 2000. *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær*

genre. Oslo.

- Fanon, Frantz. 1999. "The fact of blackness" *Visual Culture: The Reader*. [fr. orig. "L'expérience de vécue de Noir" i *Peau noire, masques blancs*, 1952] Red. Jessica Evans og Stuart Hall. London, Thousand Oaks og New Delhi. Overs. ikke oppgitt. s. 417–421.
- Gikandi, Simon. 1996. *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*. New York.
- Head, Dominic. 2009. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. New York.
- Hjelde, Oddmund. 2008. "Innledende essay" [1974]. *Bekjennelser*. Augustin. Oslo.
- Janmohamed, Abdul R. 2006. "The Economy of Manichean Allegory" [1985]. *The Post-Colonial Studies Reader 2nd Edition*. Red. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths og Helen Tiffin. Oxford og New York. s. 19–23.
- McMahan, Jeff. 2010. "Torture and Collective Shame". *J.M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*. Red. Anton Leist og Peter Singer. New York. s. 89–109.
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo.
- Moi, Toril. 2011. "Skam og åpenhet". Toril Moi. <<http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/Moi-Skam-og-åpenhet.pdf>> Nedlastet 17/10-2012.
- Redaktionen. 2009. Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi. "Skam" <http://www.denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykodynamik,_terapiformer_og_begreber/skam?highlight=Skam> Nedlastet 17/10-2012.
- Refsum, Christian. 1999. "Sjanger". *Litteraturvitenskapelig Leksikon* [1997]. Red. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1966. *Bekendelser* [fr. orig. *Les Confessions*, 1782–1789]. Overs. Andreas Blinkenberg og Karl Hornelund. Vedbæk.
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism* [1978]. London.

Sartre, Jean Paul. 2003. *Being and Nothingness*. [fr. orig. *L'être et le néant*, 1943]. Overs.
Hazel E. Barnes. London og New York.

Vold, Tonje. 2010. *At the heart of Coetzee: Reading the Echoes of the Truth Commission, the
"Poethics" of Rape, and the Significance of South Africanness in J.M. Coetzee's
Novels 1997–2002*. Oslo.

Woessner, Martin. 2010. "Coetzee's Critique of Reason". *J.M. Coetzee and Ethics:
Philosophical Perspectives on Literature*. Red. Anton Leist og Peter Singer. New
York. s. 223–249.

